

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
VURMALI ÇALGILAR SANAT DALI
VURMALI PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**IANNIS XENAKIS'İN REBONDS ADLI SOLO
PERKÜSYON ESERİNİN İNCELENMESİ**

**Ali Kaan UYSAL
2501180628**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Zehra Müge Hendekli**

İSTANBUL – 2021

ÖZ

IANNIS XENAKIS'İN REBONDS ADLI SOLO PERKÜSYON ESERİNİN İNCELENMESİ

ALİ KAAAN UYSAL

Bu tezde XX.yy bestecileri arasında yer alan Iannis Xenakis'in solo perküsyon için yazmış olduğu Rebonds adlı eseri yapısal anlamda incelenmiş ve çalışma önerileri sunulmuştur.

Üç bölümden oluşan bu tezin birinci bölümünde Xenakis'in yaşamı ve başlıca çalışmalarından bahsedilmiştir. İkinci bölümde solo perküsyon müziğinin gelişimi ve çağdaş perküsyon müziği hakkında bilgiler verilmiş, önemli eserlerden birkaçı örnek gösterilmiştir. Üçüncü bölümde ise Xenakis'in Rebonds adlı solo multi perküsyon eseri detaylıca incelenmiş ve eser üzerine çalışma önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Iannis Xenakis, Rebonds, Perküsyon, Multi perküsyon, Çağdaş Müzik

ABSTRACT

THE ANALYSIS OF IANNIS XENAKIS' SOLO PERCUSSION PIECE “REBONDS”

ALİ KAAAN UYSAL

This study is a structural analysis of a solo percussion piece by the 20th century composer Iannis Xenakis entitled Rebonds, which also includes suggestions on practicing methods.

Comprising of three main sections, the study starts with a general discussion on Xenakis' life and his prominent compositions. The second section presents information on the development of solo percussion music and contemporary percussion music, with examples from several important compositions. The third section includes a detailed analysis of Xenakis' solo multi-percussion piece entitled Rebonds, and some suggestions on how to practice it.

Keywords: Iannis Xenakis, Rebonds, Percussion, Multi-percussion, Contemporary Music

ÖNSÖZ

20. yy. da gelişmeye başlayan ve Xenakis'in de bu gelişime büyük katkı sağladığı perküsyon müziği, günümüzde de hala çeşitli deneysel çalışmaların yapıldığı bir alandır. Değişik ses rengine sahip çok sayıda enstrüman içeren perküsyon ailesi, şüphesiz müzik sanatı içinde farklı bir zenginlik oluşturmaktadır. Bu sebeple, kanımca, müzik tarihinde perküsyon müziğinin gelişiminde rol oynamış olan tüm besteciler, bu zenginliği ortaya çıkarma konusundaki çabalarından ötürü takdir görmelidir.

Bu tezimin, başta perküsyon öğrencileri olmak üzere ve aynı zamanda perküsyon müziği alanında çalışmalar yapacak veya yapmakta olan tüm besteciler açısından yararlı bir kaynak olarak katkıda bulunmasını dilerim.

“Iannis Xenakis'in Rebonds Adlı Solo Perküsyon Eserinin İncelenmesi” isimli tezimin hazırlanmasında desteğini hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Zehra Müge Hendekli'ye, bilgilerini benimle paylaşan perküsyon sanatçısı Amy Salsgiver'a, eğitim sürecimde bana yol gösteren değerli hocam Engin Gürkey'e ve tezi hazırlama sürecimde beni anlayışla karşılayan sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

ALİ KAN UYSAL
İSTANBUL, 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
ÖRNEKLER LİSTESİ	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

IANNIS XENAKIS

1.1. Xenakis'in Yaşamı	3
1.1.1. Okul Yılları	4
1.1.2. Savaş Yılları	5
1.1.3. Mühendis, Mimar ve Bestecilik Yılları.....	7
1.2. Xenakis'in Müziğinde Etkili Olan Unsurlar	15
1.2.1 Xenakis ve 12 Ton Sistemi	16
1.2.2. Stokastik Müzik	19
1.2.3. Bilgisayar Müziği.....	21

İKİNCİ BÖLÜM

MULTİ PERKÜSYON MÜZİĞİNİN GELİŞİMİ

2.1. 20. Yy Perküsyon Müziği	26
2.1.1. L'Histoire Du Soldat	30
2.1.2. Ionisation.....	32
2.1.3. 27'10.554".....	33
2.1.4. Zyklus.....	35
2.1.5. The King of Denmark	36
2.1.6. Psappha	39
2.2. Xenakis'in Perküsyon Müziğine Katkıları.....	41

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REBONDS İNCELEMESİ

3.1. Esere Genel Bakış ve Çalışma Öncesi Öneriler	44
3.1.1. Programlı Yol İzlemek	44
3.1.2. Yapısal Çeşitlilik	45
3.1.3. Akortlama	45
3.1.4. Enstrüman Kalitesi	46
3.2. Rebonds Genel Analiz	46
3.2.1. Enstrümantasyon	47
3.2.2. Dizilim	47
3.2.3. Notasyon	48
3.2.4. Altın Oran	48
3.3. Rebonds A İncelemesi	49
3.3.1. Poliritimler	49
3.3.2. Aksan (Staccatissimo)	53
3.3.3. Detaylı Analiz	54
3.4. Rebonds B İncelemesi	60
3.4.1. Sekme Vuruşları	60
3.4.2. Aksan (Marcato)	62
3.4.3. Detaylı Analiz	62
SONUÇ	70
KAYNAKÇA	73

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Xenakis.....	3
Resim 2: Philips Pavyonu.....	9
Resim 3: Xenakis ve Messiaen.....	10
Resim 4: L'Histoire du Soldat	31
Resim 5: Ionisation.....	32
Resim 6: 27'10.554	34
Resim 7: Zyklus.....	35
Resim 8: The King of Denmark	37
Resim 9: Psappha	40

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1:	Poliritim 1, 6.Ölçü	49
Örnek 2:	Poliritim 2, 8.Ölçü	50
Örnek 3:	Poliritim 3, 23. Ölçü	50
Örnek 4:	Poliritim 4, 23. Ölçü	50
Örnek 5:	Poliritim 5, 15. Ölçü	51
Örnek 6:	Poliritim 6, 24. Ölçü	51
Örnek 7:	Poliritim 7, 25. Ölçü	51
Örnek 8:	Poliritim 8, 21. Ölçü	52
Örnek 9:	Alternatif Poliritim Çalışmaları	52
Örnek 10:	Ölçü: 1-6	55
Örnek 11:	Ölçü: 6	55
Örnek 12:	Ölçü: 15	56
Örnek 13:	Ölçü: 15-17	56
Örnek 14:	Ölçü: 21-22	57
Örnek 15:	Ölçü: 34-35	58
Örnek 16:	Ölçü: 41-42	58
Örnek 17:	Ölçü: 51-60	59
Örnek 18:	Ölçü: 1-4	60
Örnek 19:	Alternatif Sekme Vuruşu Çalışmaları.....	61
Örnek 20:	Ölçü: 1-4	63
Örnek 21:	Ölçü: 8-10	64
Örnek 22:	Ölçü: 31-34	65
Örnek 23:	Ölçü: 54-57	66
Örnek 24:	Ölçü: 62-65	67
Örnek 25:	Ölçü: 64-71	68
Örnek 26:	Ölçü: 83-87	69

GİRİŞ

Iannis Xenakis, sadece müzisyen kimliğiyle ön plana çıkmamış, farklı alanlarda da kendisini göstermiştir. Müzikle ilgilenen bir anne-babanın çocuğu olarak küçük yaşlardan itibaren müzikle tanışmış olmasına rağmen, eğitimi daha çok mimarlık ve mühendislik üzerine yoğunlaştırmıştır. Bu da, aslında, besteci kimliğinin oluşmasına büyük katkıda bulunan bir karar olmuştur. 2. Dünya Savaşı sırasında sekteye uğrayan eğitimi zor da olsa çalışkan ve azimli yapısı sayesinde başarıyla tamamlamış ve meslek hayatına iyi bir mimar ve mühendis olarak adım atmıştır. Eğitim hayatındaki başarısını kariyerinde de yakalayarak, mimar olarak çalıştığı işlerde hızlıca yükselmiş ve önemli projelerde ön safhalarda yer almıştır.

Modern müzik bestecisi olan Xenakis'in eserleri, onun hayatının bir dışavurumudur diyebiliriz. Xenakis, müziğin illa bir duygu içermesi gerektiği düşüncesini pek desteklememektedir. Ona göre müzikte duygu'ya ait kavramlar, kişinin içinde yetiştiği toplumla bağlantılı olarak değişmektedir. Kendi deyimiyle, geçmişinde yaşamış olduğu her üzücü olay -örneğin, annesini küçükken kaybetmiş olmanın verdiği derin üzüntü, okul yıllarının başlarında özellikle lisanla alakalı yaşadığı gelişim sorunları, daha sonra ise kaçınılmaz olan zorlu ve acılı savaş günleri ve en son olarak savaşta aldığı ölümcül yara- onun duygularını zayıflatıp gerçeklikten uzaklaştırırken, eserlerinin şekillenmesinde de doğrudan rol oynamaktadır.

Bir röportajında şöyle der,

“Kulağa komik geldiğini biliyorum ama bazen duygusal bir melodi beni gözyaşlarına boğabiliyor. Ne var ki ben bu şekilde etkilenmek istemiyorum... Bu nedenle tamamen özgün bir müzik besteliyorum.”

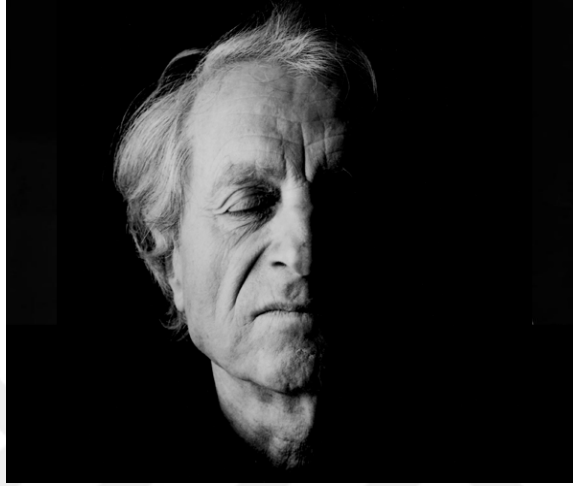
Bu düşünceden yola çıkarak, Xenakis'in müziğinde duygudan ziyade yaşanmışlığı aramak sanırım daha doğru olacaktır.

Mühendis bakış açısı ve analitik zekâsı sayesinde çağdaşlarından ayrılan Xenakis'in eserlerini yazarken farklı disiplinleri de müziğinde kullandığını görmekteyiz. Örneğin, sayılarla olan yakın ilişkisi müziğinde altın oran kullanmasına vesile olmuş, aynı şekilde mimarı tasarımlarını da yapısal anlamda yine eserlerine uyarlamıştır. İlk büyük mimarı yapısı olan Philips Pavyonu ve ilk büyük müzik eseri olan Metastasis'in yapısal benzerliği buna en güzel örnektir. Xenakis ayrıca istatistik mekaniği, Markov zincirleri, oyun teorisi vb. gibi birçok matematik ve fizik teorisini de etkileyici bir biçimde besteleme yöntemi olarak kullanmıştır. Bu fikirleri ona ilk aşıl原因 büyük hocası Olivier Messiaen sayesinde hayatına yön veren Xenakis, ilerleyen dönemlerde yine aynı teknikleri kullanarak yazdığı elektro akustik eserler ile de bu alanın öncü isimlerinden biri olmuştur.

Bu çalışma Xenakis'in perküsyon müziğine büyük katkı sağladığı eserlerinden biri olan 'Rebonds' üzerine bir araştırma niteliğindedir. Rebonds'un solo perküsyon repertuarı için önemi, eserin teknik zorluklar içermesi ve icracıları solistlik anlamda oldukça geliştirmesidir. Öyle ki Rebonds'da kullanılan yazım teknikleri sayesinde (poliritimler, ritmik zaman kaymaları vb.) ortaya çıkan eserin birden fazla kişi tarafından çalıyormuş hissiyatı, Xenakis'in bir başka multi perküsyon eseri olan Psappha' ile birlikte, sonradan gelecek olan perküsyon eserlerine ön ayak olmasıdır diyebiliriz. Ayrıca eserin altın oran kurallarına uyumlu şekildeki yazımı, estetik duyuluşu etkilediği gibi Xenakis'in estetik bakış açısını da ön plana çıkarmaktadır. Bu tezi yazmaktaki amacım, Rebonds gibi özellikle çağdaş müzik literatüründe adı geçen değerli eserlerin icracılar ve besteciler açısından farkındalığını arttırmak ve önemini vurgulamak, ayrıca, perküsyoncuların doğru analiz ve icra için gereken adımları bilmesini sağlamaktır. Bunların yanı sıra, ülkemizdeki genç ve yetenekli bestecilerimizin daha özgün perküsyon eserleri üretmelerini teşvik etmede ufak bir katkı olsa da sağlamış olmayı dilerim.

BİRİNCİ BÖLÜM

IANNIS XENAKIS



Resim 1: Xenakis¹

1.1. Xenakis'in Yaşamı

3 kardeşin en büyüğü olan Iannis Xenakis, 29 Mayıs 1922'de Romanya'nın Braila kentinde doğmuştur.

Annesi çok yetenekli ve entelektüel bir piyanist, babası ise sıkı bir Wagner hayranı, müziksever bir tüccardı. Xenakis, annesi sayesinde müzikle tanışmış ve onun kendisine vermiş olduğu flütün sesinden çok büyülenmiştir. Fakat, henüz beş yaşındayken annesini kaybetmesi ve bu üzücü durumun yaşattığı travma, onun içine kapanmasına ve özellikle çocukluk döneminde radyolarda ve kahvehanelerde duyduğu başta çingene müziği olmak üzere, eğlence amaçlı müziklere tepki duymasına sebep olmuştur.²

¹ (Çevrimiçi) <http://muzik.stereomecmuasi.com/2018/04/iannis-xenakis-yasam-hikayesi.html> 27 Eylül 2020

² Balint Andras Varga, **Iannis Xenakis ile Söyleşiler**, Çev. Murat Güneş, 1.bs, İstanbul, Lemis Yayını, 2014, s.18.

Annelerinin ölümünden sonra kendileriyle yeterince ilgilenmeyen ve iş odaklı yaşayan babaları yüzünden dış dünyadan izole bir hayat süren Xenakis kardeşler Yunanistan'a yerleşmiştir.

1.1.1. Okul Yılları

Xenakis 10 yaşına geldiğinde, Spetse Adası'nda biri Yunan öteki İngiliz iki müdürün açtığı Anarghyrios adlı yatılı bir okula gönderilmiştir. Yunanca'yı yabancı bir aksan ile konuştuğu için derslerde yeterli ilerleme kaydedemeyen Xenakis, yatılı okul yaşantısına adapte olamamış ve burada geçirdiği ilk üç yıl boyunca müthiş bir yalnızlık çekmiştir. 13 yaşına geldiğinde bu yalnızlığına bir çare olarak kitaplara sığınarak, gecelerini, Flammarion'un³ "Popüler Astronomi"si başta olmak üzere, okulun kütüphanesinde bulmuş olduğu çeşitli 19.yy İngiliz ve Fransız edebiyatı örneklerini okumakla geçirmeye başlamıştır.⁴

Bu okulda yaşamı boyunca araştırma ve yaratıcı ifade kavramları ile üzerine inşa edeceği entelektüel temelini oluşturmaya başlayan Xenakis, sınıf çalışmalarına daha fazla dahil oldukça matematik ve doğa bilimleri ile ilgili yeteneğini keşfetmiş, Yunan müdür sayesinde klasik edebiyat ve felsefe ile tanışmıştır. Okulun İngiliz müdürü ise Xenakis'in müziğe karşı duyarlılığını ortaya çıkarmıştır. Xenakis, okulda düzenlenen dinletilerde Beethoven'in kuartet ve senfonileriyle tanışmış, Avrupalı bestecilerin seçkin eserlerini dinleme fırsatı bulmuştur.⁵ Bu yeni açılımların yanı sıra, farklı spor dallarında da önemli başarılar elde etmeye başlayan Xenakis'in hayatı giderek yükselen bir eğride ilerlemeye başlamıştır.

İsviçreli müzik öğretmeninden piyano dersi almak için ricada bulunan ama isteğine karşılık bulamayan Xenakis, "Okulda solfej ve notasyon çalıştık, şarkı söyledik ama hiç çalgı eğitimi yoktu." Derken yaratıcılığını ortaya koyması için gereken enstrüman eğitiminden yoksun olmasının burukluğunu belirtmiştir.⁶ İlk

³ Camille Flammarion (1842-1925), Fransız gökbilimci ve yazar.

⁴ Varga, a.g.e., s.19.

⁵ A.e. s.22.

⁶ A.e. s.21.

piyano derslerine yaz tatilinde Romanya’da başlamıştır. Çocukluğu boyunca Yunanistan Monarşistler, Komünistler ve Sosyalistler arasındaki siyasi mücadelelere maruz kalmış, hükümetler hileli seçimler ve askeri darbeler yüzünden devamlı kesintiye uğramıştır. Bütün bu olaylar aslında Xenakis’in çok yakın çevresiyle de alakalıdır, zira, ona müzik dünyasının kapılarını açan okulun İngiliz müdürü Paton, bir İngiliz istihbarat üyesidir.⁷

Xenakis, yatılı okuldan sonra Politeknik okulunda mühendislik eğitime başlamış ve burada Aristotle Koundourov’dan armoni, kontrpuan ve piyano dersleri almıştır. Hocasının isteği üzerine Mozart Requiem’i baştan sona ezberleyen Xenakis o zamanlar müziğe neden profesyonel anlamda yönelmediğini şu sözler ile açıklamıştır:

“Henüz müziğin benim için çok önemli olduğunun farkında değildim. İçimde bir yerlerdeydi, ama bunun bilincinde bile değildim. Fakat eğitime devam etmek istiyordum-nihayetinde ileride hayatımı kazanmam gerekecekti. Matematik ve fizikle ilgilendiğimden bu konulara meyilettim. Hiçbir zaman mühendis veya mimar olmak istemedim; tekrar ediyorum, benim ilgim matematik ve fiziğe idi... Müziğin “ciddi” bir şekilde öğretildiği konservatuvardan korkuyordum ve girmek için girişimde bulunmadım. Aslında sanırım böyle yapmakla iyi ettim...”⁸

1.1.2. Savaş Yılları

2. Dünya Savaşı’nın cereyan ettiği bu dönemde, sırasıyla önce İtalya ardından Almanya, Bulgaristan ve en son İngiltere Yunanistan’ı işgal etmek için savaş vermişlerdir. Okul savaş dolayısıyla kapatılmış hatta İtalyan işgali sırasında İngiliz askerleri için hapisane olarak kullanılmıştır. İtalya’ya karşı Xenakis’in deyiimiyle “benzeri görülmemiş bir ulusal dayanışma”⁹ sergileyen Yunanistan galip gelmiştir. Ardından Almanlar ülkeye önce dostane şekilde girmiş sonrasında ülkeyi kuşatmaya almışlardır.

⁷ Nouritza Matossian, **Xenakis**, Cyprus, Moufflon Publications Ltd., 1986, s.26.

⁸ Varga, **a.g.e.**, s.23.

⁹ Matossian, **a.g.e.**, s.28.

Xenakis ülkenin kötü gidişatına engel olmak için önce milliyetçi harekete katılmış ancak milliyetçilerin desteğini yüzeysel bularak, daha gerçekçi amaçlar için mücadele eden solcu Komünist Partisi'ne katılmıştır.¹⁰ Almanların Yunan işçileri Alman fabrikalarında çalıştırmak üzere götürmelerini protesto eden yüz binlerce insanın eylemleri karşısında etkilenen Xenakis, yaşadığı bu deneyimin müziği için büyük bir öneme sahip olduğunu söylemiştir.¹¹

Zaman ilerledikçe başta dost gözüken İngiltere ülkeye girmiş, ancak tıpkı Almanya gibi daha sonrasında Yunanistan'ın hali hazırda güçsüz yönetimini baskı altına almıştır. Xenakis İngilizlere karşı Ulusal Halk Ordusu'nun öğrenci taburuna katılarak "Lord Byron" isimli birimin komutanı olmuş ve birkaç silahlı çatışmaya girmiştir. Bu taburda tanıştığı komünist parti genel sekreterinin yeğeni Nikos sayesinde müziğe olan ilgisi yeniden alevlenmiştir. Nikos'un kâğıt parçaları üzerine karaladığı notaları çalmak için evlerin kapılarını çalıp içeride piyano olup olmadığını bile sormuşlardır. Xenakis, Debussy, Ravel ve Bartok'un müziğini ilk kez bu sayede duymuştur.¹²

Direnış gücü içerisinde giderek önemli roller üstlenen Xenakis'in bir çatışma esnasında sorumlu olduğu evin bodrumuna tank topu isabet etmiş ve şarapnel parçası yüzünün sol tarafını parçalamıştır. Oğluna ulaşma umudu ile tüm imkanlarını kullanan Xenakis'in babası ve bir polis memuru, onu kangrenden ölmeden önce bularak hastaneye götürmüşlerdir. Üç ayrı operasyon geçiren Xenakis kurtulmuş olduğuna inanamamış ve bir röportajda durumun ciddiyetini şu sözler ile dile getirmiştir. "Eğer şarapnel parçası az daha yukarıya isabet etmiş olsaydı her şey biterdi. Ne Metastasis ne Diatope ne de sizin kitabınız."¹³

¹⁰ A.e. s.29.

¹¹ Varga, a.g.e., s.26.

¹² Matossian, a.g.e., s.33-35.

¹³ A.e. s.37.

İki ay sonra hastaneden ayrılan Xenakis uzun süre boyunca görme ve işitme problemlerine alışmaya çalışmış, ülkenin içinde bulunduğu vahim durum ve gençlik yıllarının bu şekilde altüst olması yüzünden psikolojik bir çöküntü yaşamıştır. 1946 yılında isteksiz bir şekilde Politeknik okuluna geri dönerek sınavlarını vermiş ve inşaat mühendisliğinden mezun olmuştur.¹⁴

“1947’de hükümet ilk kez Komünistlere karşı bir ordu kurma girişiminde bulundu. Dana önce şüpheliler terhis ediliyordu, ama 1947’den itibaren Makronisos Adası’na ve başka yerlerdeki toplama kamplarına gönderilmeye başlandı. Benim bundan haberim yoktu. Sakatlığımdan dolayı çürüğe çıkarılacağım umuduyla orduya teslim oldum, ama komite sağlıklı olduğum kararına vardı ve bir askeri kampa gönderildim. Kamp casuslarla doluydu ve bir süre sonra beni parmakla göstermeye başladılar. Toplama kamplarından burada haberim oldu ve kaybolan yoldaşımdan pek çoğunun buralara gönderildiğini o zaman öğrendim.”¹⁵

Yıllarca ülkesinin ideali için yabancı ülkelere karşı mücadele eden Xenakis bu idealin iç savaş tehdidiyle bozguna uğraması yüzünden kamptan kaçmıştır. İki-üç ay Atina’da saklandıktan sonra babasının çeşitli zorluklarla ayarladığı sahte bir pasaport ile İtalya’ya geçmek istemiş ancak pasaportta bir damganın eksik olması sebebi ile bu ülkeye yasal yollardan girememiştir. Esas amacı Fransa’ya gitmek olduğundan, saklanarak yaşadığı birkaç gün sonrasında İtalyan Komünist partisinden yardım talebinde bulunmuş ve bir sınır muhafızının yardımı ile kaçak olarak Fransa sınırından geçmiştir.¹⁶ Paris’teki Fransız enstitüsüne burs başvurusunda bulunmuş ama savaş sabıkalısı olduğu için reddedilmiştir.

1.1.3. Mühendis, Mimar ve Bestecilik Yılları

1947’de dönemin ünlü mimarı Le Corbusier’in stüdyosunda mühendis olarak çalışmaya başlamıştır. Xenakis’in buradaki ilk işi Marsilya’da yapılacak olan 1600 kişilik bir konut projesinin beton öğelerini hesaplamak olmuştur.¹⁷

¹⁴ A.e. s.38-39.

¹⁵ Varga, a.g.e., s.28.

¹⁶ Matossian, a.g.e., s.41.

¹⁷ A.e. s.44.

Daha önce mimar olmayı hiç düşünmemesine rağmen, Le Corbusier sayesinde çağdaş mimariye ilgi duymaya başlamıştır. Stüdyoda birtakım hesaplama işlerine devam ederken daha sonra tasarım sürecine de dahil olmuştur. Yapılan projeyi mühendis gözüyle incelemiş ve zaman zaman gördüğü yanlışları söylemekten çekinmemiştir. Öyle ki teknoloji ile ilgili konularda danışmanlık yaptığı dönemler olmuş ve beğenmediği projelerin tasarımlarında küçük değişiklikler yapma şansı elde etmiştir. Bir süre sonra Le Corbusier'e mimarlık yapmak istediğini söylemiştir. Birçok projenin tasarımındaki katkılarında ötürü Corbusier'in dikkatini çeken Xenakis, 1956 yılında yapımına başlanan Covent de la Tourette manastır projesinin tasarımını gerçekleştirmiştir.¹⁸

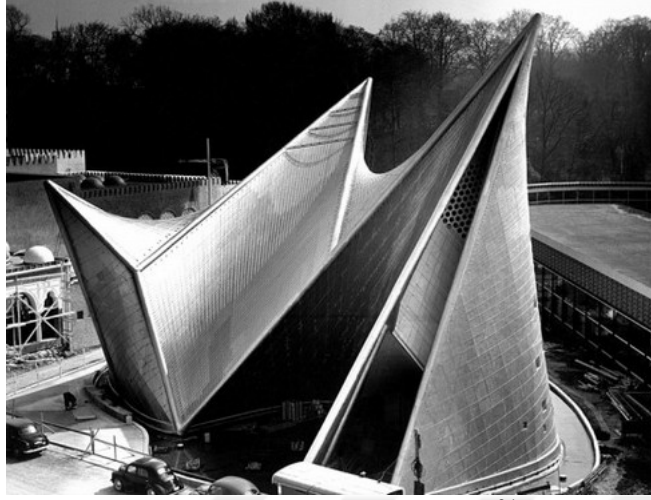
1958 yılında ise Brüksel Dünya Fuarı'ndaki Philips Pavyonu'nun mimarlığını üstlenmiştir. Dönemi itibariyle yenilikçi ve olağandışı bir geometriyle, hiperbolik parabol bir yapı olarak tasarlanan pavyon, besteci Edgar Varèse'nin¹⁹ özel olarak yazdığı "Poème Électronique" (Elektronik Şiir) isimli eserine ve bu eser ile herhangi bir senkronizasyon gütmeyen görsel bir gösteriye ev sahipliği yapmıştır. Yapının içine yerleştirilmiş olan 425 adet hoparlörün sürekli bir döngü içerisinde çaldığı bu disiplinler arası gösteri, günümüzde halen 20. Yüzyıl müzik tarihinin en yenilikçi işlerinden biri olarak kabul edilmektedir.²⁰

¹⁸ Varga, a.g.e., s.31.

¹⁹ Edgar Varese: Dünya'nın önde gelen Elektronik ve Somut müzik bestecilerindendir. Varese'in müziği tınıyı ve ritmi vurgular. Musique Concrete (Somut Müzik) kaydedilmiş sesleri hammadde olarak kullanan bir müzik türüdür. Sesler genellikle ses efektleri ve bant işleme tekniklerinin uygulanmasıyla değiştirilir ve bir montaj biçiminde birleştirilir.

²⁰ E.Seda Kayım, **Philips Pavyonu: Elektronik Bir Şiir**, (Çevrimiçi)

https://www.mimarizm.com/makale/philips-pavyonu-elektronik-bir-siir_115435?PageNo=1 23 Eylül 2020



Resim 2: Philips Pavyonu²¹

Tasarımlarının giderek dikkat çekmesinden ötürü Le Corbusier ile aralarında bir çekişme başlamıştır. Hatta Le Corbusier, tüm pavyonun kendi eseri olduğunu iddia etmeye başlamış, bunun üzerine Xenakis fuar sahibine bir mektup yazarak pavyonun kendi tasarımı olduğunu belirtmiştir. Nihayet Le Corbusier, “Le Poeme Electronique” adlı kitabında tasarımın Xenakis’e ait olduğunu açıklamıştır.²²

Le Corbusier ile çalıştığı 12 yıl boyunca mimarlıktan arta kalan zamanını müzikle ilgilenerek geçiren Xenakis, daha önce savaş döneminde yazmış olduğu eserlerini armonik yönden geliştirmeye çalışmıştır. Bu esnada müzik ve mimari arasında bir bağ kurarak, bu eserleri ileride yazacağı müzikler ile benzerlik oluşturacak şekilde tasarlamıştır. Bu bağın çok güçlü olduğunu hisseden Xenakis, onun yaratma süreci üzerindeki etkilerini ve önemini şu sözler ile açıklamıştır:

“Örneğin müzisyenler konservatuvarda bir tema seçerek başlamaları gerektiğini öğrenir ve bundan bir form oluştururlar. Dizerek, genişleterek, daraltarak vs. Mimaride başlangıç noktası arazidir, daha sonra program ve bunun için de gerekli malzemeler gerekir. Bu yüzden bütünden detaya çalışırız. Bana göre mimarideki bu hareket müzikte olduğu gibi tamamen doğal görünmemekteydi. Farklı şekilde yapmanın mümkün olduğunu düşündüm.”²³

²¹ (Çevrimiçi) https://www.mimarizm.com/makale/philips-pavyonu-elektronik-bir-siir_115435?PageNo=1 23 Eylül 2020

²² Varga, a.g.e., s.32.

²³ Gerard Montassier-Le Fait Culturel, (Çevrimiçi) <https://www.iannis-xenakis.org/xen/bio/biography.html> 23 Eylül 2020

Xenakis'in burada savunduğu şey, bir esere bütün olarak veya detayları ile başlamak arasında fark olmadığı ve her iki sanatta da bir eserin hangi tarzda olursa olsun hem estetik hem de analitik düşünce yapısı ile ele alınması gerektiğidir.²⁴ Dolayısıyla Xenakis'in, Tourette'deki cam paneller, Hindistan'daki Chandigarh, Cite'deki Brezilya Pavyonu gibi tasarımlarında, müzikteki ritim olgusunun belirli özelliklerini mimariye aktarmayı başardığı söylenilebilir.

1949 yılına denk gelen dönemde müzikte profesyonelleşmek adına kendisine kılavuzluk edecek bir usta arayışında olan Xenakis, ilk önce ünlü Fransız besteci Nadia Boulanger'e danışmış, ancak Boulanger yaşından ötürü yeni başlayan birine eğitim veremeyeceğini söylediği için Ecole Normale'de kompozisyon hocası olan Arthur Honegger ile çalışmaya başlamıştır. Derslerden birinde yaptığı besteyi piyano ile çalarken Honegger onu durdurarak paralel oktav ve beşliler kullandığını ve bunun yanlış olduğunu söylemiştir. Notaları bu şekilde kullanmayı sevdiğini söyleyen Xenakis, karşılığında yazdıklarının kabul edilemez ve kural dışı olduğu, hatta müzik bile sayılamayacağı gibi eleştirilere maruz kalınca bir süre sonra dersleri bırakmıştır.²⁵



Resim 3: Xenakis ve Messiaen²⁶

²⁴ Xenakis'in Dostları, **Biyografi**, (Çevrimiçi) <https://www.iannis-xenakis.org/xen/bio/biography.html> 27 Eylül 2020

²⁵ Varga, **a.g.e.**, s.35-36.

²⁶ (Çevrimiçi) <https://kennethwoods.net/blog1/2008/03/01/xenakis-akranta-2/> 27 Eylül 2020

Boulanger'ın yakın arkadaşı olan Profesör Annette Dieudonne, Xenakis'e dönemin usta bestecilerinden Olivier Messiaen ile çalışmasını önermiştir. 1951'de Messiaen'ı ziyareti sırasında kendisine göstermiş olduğu birkaç esere usta bestecinin yapmış olduğu yorumu Xenakis şu sözlerle açıklamaktadır: “Çok yeteneklisin, ama naif bir tavırla beste yapıyorsun dedi. Naiflikten kastı önyargısız olmaktı, açıklıktı.”²⁷

Messiaen bu derslerde Xenakis'e, geleneksel armoni eğitimine geri dönmemesini söylemiş, bir mimar olarak matematik zekasının verdiği avantajı kullanmasını önererek bunu müziğinde uygulayabileceğini vurgulamıştır.²⁸ Böylelikle, Xenakis'e klasik kontrapuan kurallarına takılmadan kendi müzikal fikirlerini ve kurallarını bulmasında yol göstermiştir.

Xenakis'in de içinde bulunduğu Messiaen'in öğrencileri, özellikle ritim yapılarının temel alındığı çeşitli stiller üzerine eğitim görmüşlerdir. “Seriyalizm”i (dizisel müzik) keşfeden ve çağdaş müziği derinlemesine kavramış olan Xenakis, ilk büyük ölçekli çalışması olan “Anastenaria'yı”²⁹ yazarken Messiaen'in modal seriyalizm yöntemini kullanmıştır. Ancak daha sonra tonal ve dizisel müziğin kapalı kurallar içinde olduğunu ve daha özgür bir müziğin yazılabileceğini düşünmüştür.³⁰ Ayrıca, Messiaen'in, derslerinde piyanoyu vurmali bir enstrüman gibi kullanmasından ve özellikle pes perdelerde davul etkisi yaratmasından çok etkilenmiştir.³¹

Olivier Messiaen'den sonra kendi deyimiyle çok şey borçlu olduğu isim Alman şef Hermann Scherchen idi. Xenakis, geniş çevrelerce popüler olan ancak kendisinin karşı olduğu dizisel müzik kavramından bağımsız besteler üretmekteydi. 1950li yıllarda bu bestelerden biri olan Anastenaria'nın ikinci bölümü Sacrifice'ı, Scherchen'e göstermiş, ama ünlü şef, Xenakis'in henüz yeni bitirdiği ve 61 müzisyenin birbiriyle tamamen farklı partiler çaldığı yenilikçi orkestra eseri

²⁷ A.e. s.39.

²⁸ Matossian, a.g.e., s.59.

²⁹ Anastenaria: Adını kor kömürler üzerinde dans eden köylü ritüelinden alan, erkek koro ve orkestra için yazılan 3 bölümlü beste döngüsüdür.

³⁰ Varga, a.g.e., s.59.

³¹ A.e. s.40.

Metastasis'i incelemiştir. Xenakis'in bu eserde müziğe bir müzisyen gibi değil, tamamen farklı bir bakış açısıyla yaklaşmış olmasından etkilenen Scherchen, eseri beğenmiş ve partilerde gerekli revizyonların yapılması halinde icra edeceğini söylemiştir.³² Ancak bu eserin ilk seslendirilişi, Almanya'nın Donaueschingen şehrinde şef Hans Rosboud yönetiminde gerçekleşmiştir.³³

Müziğini geliştirmesi ve fikirlerini kendi adına formüle etmesi için Xenakis'i zorlayan Scherchen, onu "Gravesano"daki³⁴ toplantılara ve derslere davet etmiştir. Xenakis'in Gravesaner Blatter adlı yayın için yazdığı ilk makale olan "Seri Müzikte Kriz"³⁵, büyük ilgi çekmiştir. Xenakis Gravesano'da geçirdiği günlerde ünlü fizikçi Meyer-Eppler, elektronik müziğin öncülerinden Friedrich Trautwein ve A.M.Springer gibi isimler ile tanışma fırsatı bulmuştur.³⁶ 1953'de eşi Françoise Xenakis ile evlenmiştir.

1957'den 1962'ye kadar Pierre Schaeffer'in³⁷ kurucusu olduğu "G.R.M" (Groupe de recherches de musique concrète) stüdyosunda çalışmıştır.

1959'da Le Corbusier ile yaşamış olduğu kötü ayrılık sonucunda yeniden iş arayışına girişen Xenakis, mühendis bir arkadaşının vesilesi ile evden çalışabileceği

³² Montassier, **a.g.e.**, 23 Eylül 2020

Almanya'dan sonra 1959 Lamoureux konserinde Scherchen Xenakis'in Achorripsis eserini icra etmiş ancak besteci Fransız dinleyicisine karşı da olumlu sonuç alamamıştır.³²

³³ Varga, **a.g.e.**, s.42.

Donaueschingen festivali kapsamında sergilenen eserin, o dönemde müzik çevrelerinde pek yankı bulmadığını hatta skandal olarak nitelendirildiğini söyleyen Xenakis, bu prömiyerin yanı sıra, 1957'de Münih ve 1958'de Darmstadt'ta icra edilen Pithoprakta dışında hiçbir bestesinin çalınmadığını belirtmiştir. Yeni müziğin dizisellerin elinde olduğunu ve başka türlerin kendilerini duyuramadıklarını söylemiş, o sıralarda müziğini destekleyen tek kişinin Scherchen olduğunu ayrıca belirtmiştir.

³⁴ Gravesano: İsviçre'nin Ticiano kantonunda yer alan Lugano'ya bağlı bir belediye. Müzisyenler ve bilim insanları için düzenlenen toplantılara ev sahipliği yapmıştır.

³⁵ Seri Müzikte Kriz: Bu makalede, Xenakis seriliğin (dizisel müzik) ilkesini ve ondan türetilen çok sesli organizasyonu kınamaktadır.

³⁶ Varga, **a.g.e.**, s. 44.

³⁷ Pierre Henri Marie Schaeffer: 1910 doğumlu Fransız besteci ve mühendis, bugün en etkili deneysel, elektroakustik ve elektronik müzisyenlerden biri olarak kabul edilmektedir. Ayrıca şu anda dünya çapında neredeyse tüm plak prodüksiyon şirketleri tarafından kullanılan bir dizi çağdaş kayıt ve örnekleme tekniğini kullanan ilk besteci olmuştur. Çalışmaları, elektronik ve deneysel müzik tarihinde yapıtaşları olarak kabul edilir.

bir iş imkânı bulmuş, yoğun temposuna rağmen müzik çalışmalarına ve araştırmalarına devam etmiştir.

1960 yılına gelindiğinde Polonyalı müritleri olduğunu ve besteci Penderecki'nin de kendisine benzer besteler yaptığını öğrenen Xenakis, eserlerine ve fikirlerine ilgi duyan kişiler olduğu için bu durumun kendisi açısından çok keyif verici olduğunu belirtmiştir. Scherchen'den sonra Xenakis'e destek veren bir diğer isim Rus besteci ve yazar Nicolas Nabokov'dur. Onun kurmuş olduğu Avrupa Kültür Vakfı tarafından düzenlenen 1957 tarihli beste yarışmasında Xenakis Metastasis ile birincilik ödülü almış ve müziğinden kazandığı ilk paranın bu ödül olduğunu ayrıca belirtmiştir.³⁸ 1961'de Nabokov Xenakis'i Tokyo'da düzenlediği Doğu-Batı buluşmasına davet etmiştir. Burada unutulmaz bir deneyim yaşayan Xenakis, Japon müziği ile tanışmış ve üstün yetenekli müzisyenler ile görüşmüştür. Daha sonrasında orada tanıştığı genç yetenek Yuji Takahashi'den aldığı bir mektup üzerine icrası çok zor bir piyano eseri olan Herma'yı bestelemiştir.³⁹

1963 yılına gelindiğinde besteci Aaron Copland'ın daveti üzerine Amerika'ya giden Xenakis, Tanglewood'daki Berkshire Music Center'da kompozisyon dersleri vermeye başlamıştır.⁴⁰ Aynı yıl beste teknikleri üzerine ve büyük çoğunluğu Scherchen için yazdığı yazılardan oluşan kitabı *Musiques Formelles*'i (Müzik Formları) yayınlamıştır. Bu kitap daha sonra genişletilip İngilizce'ye çevrilerek "Formalized Music"⁴¹ adını almıştır.⁴² Xenakis, 1964 yılında Ford Vakfı'nın teklif ettiği burs sayesinde Berlin'de bir yıl kalmış ve çalışmalarına orada devam etmiştir.

³⁸ A.e. s. 45-46.

³⁹ A.e. s. 47-48.

⁴⁰ Xenakis'in Dostları, a.g.e., (Çevrimiçi) https://www.iannis-xenakis.org/xen/bio/chrono_62-67.html 26 Eylül 2020

⁴¹ Formalized Music: Xenakis'in, çağdaş kompozisyon yöntemleri ve bestecileri yeni keşiflere davet eden yazılarıyla kaleme aldığı kitap 20.yy. müziğinin en önemli teorik eserlerinden biri olarak kabul görmüştür.

⁴² Varga, a.g.e., s. 50.

1965 yılında, dönemin Fransa başbakanı Georges Pompidou ve besteci Georges Auric'in yardımıyla Fransız vatandaşlığını almış, aynı yılın mayıs ayında Fransız Kayıt Akademisi tarafından Büyük Ödül'e layık görülmüştür.⁴³

Besteci 1966 yılında Fransa'da matematiksel ve bilgisayarlaştırılmış müzik üzerine bir araştırma merkezi olan "EMAMu"yu kurmuş, bu merkez daha sonra fizikçi Leprince Ringuet ve bilgisayar bilimi uzmanı Alain Profit'in katkıları ile kâr amacı gütmeyen bir kurum olan CEMAMu'ya dönüştürülmüştür.⁴⁴

1967'de Bloomington'daki Indiana üniversitesinde doçent olarak çalışmaya başladığında orada da Emamu benzeri bir merkez kurulmasını istemiş ancak bu isteği uzun yıllar gerçekleşmeyince 1972'de görevinden istifa etmiştir.⁴⁵

1970'lerle birlikte müzik dünyasındaki saygınlığı hızlı bir artış gösteren Xenakis için arka arkaya festivaller düzenlenmeye başlamıştır.

1972'de Université de Paris I'de görsel sanatlar ve sanat bilimleri bölümünde doçent olarak çalışmaya başlamış ve "görsel sanatlar ve müzikte biçimlendirme ve programlama" adlı bir seminer düzenlemiştir.⁴⁶

1973'de Xenakis, Montreal Üniversitesi'nde davetli profesör olarak ders vermiştir.

1974 Kasım ayında Xenakis, rejimin düştüğü 17 Kasım seçimlerinden sonra Yunanistan'a dönmüş, aynı zamanlarda "SACEM"⁴⁷den Maurice Ravel Altın Madalyası ile ödüllendirilmiştir.

⁴³ Xenakis'in Dostları, **a.g.e.**, (Çevrimiçi) https://www.iannis-xenakis.org/xen/bio/chrono_62-67.html 26 Eylül 2020

⁴⁴ Varga, **a.g.e.**, s.123.

⁴⁵ Xenakis'in Dostları, **a.g.e.**, (Çevrimiçi) https://www.iannis-xenakis.org/xen/bio/chrono_62-67.html 26 Eylül 2020

⁴⁶ Xenakis'in Dostları, **a.g.e.**, (Çevrimiçi) https://www.iannis-xenakis.org/xen/bio/chrono_68-72.html 26 Eylül 2020

⁴⁷ Sacem: Fransada kurulmuş olan yazarlar, besteciler ve müzik yayıncıları derneğidir.

1976'da ise Fransız Kültür Bakanlığı tarafından Ulusal Müzik Büyük Ödülü'ne layık görüldü.⁴⁸

1973-89 arasında Sorbonne Üniversitesi'nde misafir profesör olarak görev almıştır.

1975-78 arasında Londra'daki Gresham Koleji'nde müzik profesörü olmuş ve halka açık ücretsiz kompozisyon dersleri vermiştir.⁴⁹

1999'da ise sanat müziği alanında önemli yapıtları sayesinde Polar Music Ödülü'ne layık görülmüştür.

1997 yılından sonra sağlığı kötüleşen Xenakis, birkaç yıl devam eden hastalıklardan sonra 1 Şubat 2001'de komaya girerek 4 Şubat 2001'de 78 yaşında Paris'teki evinde ölmüştür.⁵⁰

1.2. Xenakis'in Müziğinde Etkili Olan Unsurlar

Müzik ve sanata olan bağlılığını adeta görev edinen Xenakis, verdiği bir röportajda şunları dile getirmiştir:

“Yıllar boyu uğruna savaş verdiğim ülkeden uzak olmanın verdiği suçluluk beni kahretti. Dostlarımı geride bırakmıştım kimisi hapisteydi, kimisi ölmüştü, kimisi ise kaçmayı başarmıştı. Onlara borcum olduğunu, bu borcu ödemem gerektiğini hissediyordum. Ve bir görevim olduğunu hissediyordum. Yaşama hakkını yeniden elde etmek için önemli bir şeyler yapmalıydım. Bu sadece müzikle ilgili bir mesele değildi, çok daha önemli bir şeydi. Dolayısıyla düşüncelerim çok daha genel, evrensel sorunlar etrafında dolaşıyordu.”⁵¹

⁴⁸ Xenakis'in Dostları, **a.g.e.**, (Çevrimiçi) https://www.iannis-xenakis.org/xen/bio/chrono_73-77.html 27 Eylül 2020

⁴⁹ (Çevrimiçi) <https://enacademic.com/dic.nsf/enwiki/108268> 27 Eylül 2020

⁵⁰ (Çevrimiçi) http://database.uneartingthemusic.eu/Iannis_Xenakis 27 Eylül 2020

⁵¹ Varga **a.g.e.**, s.55.

Hayatı boyunca farklı türlerde müzikler yazmış olan besteci, başlarda serbest ve halk müziği tarzında eserler üretse de kendi deyimi ile zaman içinde bu yapıtların evrimleştiğini belirtmiştir.⁵²

Ayrıca savaş yıllarından kalan işitme ve görme kaybının ağır etkilerini verdiği bir röportajda şu sözlerle dile getirmiştir:

“Bütün bunlar beni gerçekliğin içinde yaşamıyor olduğum kanısına götürdü. Sanki bir kuyuda gibiydim. Duyularım zayıflamış olduğundan beni çevreleyen dünyayı anında kavrayamıyorum. Sanırım beynimin gittikçe daha soyut düşünceye yönelmesi bu yüzden.

Aslında Xenakis'in iç dünyası ve bunun müziğe yansımaları hayatının her döneminde yaşadığı soyutlanmışlık hissine bağlamak mümkün olacaktır. Okul döneminde başlayan yalnızlık hissi, Fransa'da mülteci bir müzisyen olarak yaşamaları ve geçirmiş olduğu diğer zor deneyimler müziğindeki çeşitliliğe katkıda bulunmuştur.⁵³

1.2.1 Xenakis ve 12 Ton Sistemi

1. Dünya savaşı sonrasında derinden sarsılmış ve parçalanmış olan Avrupa, o parçalarından yeni bir Avrupa yaratma içerisine girmiştir. Savaş insanlığı birçok yönden etkilemiş, sadece siyasal ve toplumsal yapıyı değil sanatı da içine alacak biçimde kökten değişime uğratmıştır.

Savaşın en ağır sonuçlarıyla karşılaşan ve bu yıkıcı güç karşısında eskisi gibi olmayan Avrupa'da, artık sanat da eskisi gibi olmayacaktır. Sanat alanında savaş karşılığı birçok akım ortaya çıkmış, bunlar arasında en bilinen müzik akımı ise Avusturyalı besteci Arnold Schönberg'in 12 ton sistemi olmuştur.⁵⁴ Schönberg, 1920'li yıllardan itibaren ise bu sistemi müziğinde tamamıyla kullanmaya başlamıştır.

⁵² A.e. s.55.

⁵³ Varga a.g.e., s.56.

⁵⁴ İlke Boran-Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*, 1.bs, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.255-256.

Schönberg tonal müziğe bakış açısını şöyle ifade eder:

“İnsanlar ‘konforu’ buldular ve rahatı tercih ettiler. Çağdaş insanın amacı, zahmetsiz bir yaşam geçirmektir. Yani, az hareketli, az yıpratıcı bir yaşam. Bu yüzden insan yüzeyselleşmiştir. Araştırmaz, incelemeyiz, var olanla yetinir. ‘Konfor’, zihinsel tembellikle eş anlamlıdır. Bu müzik için de geçerlidir. Geleneksel müzik durağandır. Ton sisteminin dışına çıkmaz, dolanır durur. Her ne kadar Romantik besteciler kakışimli ses ve akorlarla tonun sınırlarını zorladılarsa da bu yeterli değildir. Sonuçta tonun içinde hareket ederler. Tam kopuş yoktur. Nasıl toplumdaki yozlaşmış ve tutucu, ahlaki değerlere karşı mücadele ediyorsak, yerleşmiş müzik kurallarına karşı da mücadele etmeli ve bu kuralları yıkmalıyız. Müzikte çözülen sınırlar, insan ve doğa, ruh ve dünya, ahlak ve toplum kurallarının simgeleridir.”

“Sanatçının antenleri en ince karakterleri sismograf gibi saptar. İşitilemeyecek kadar hafif ve gizli(kalmış) şeyler beni çeker, merakımı uyandırır. Her büyük sanatçı en belirsiz esin kaynağına tepki gösterir. Böylece, yeni olan kendisini dolaylı olarak açıklar. Bu bulma olgusuyla en işitilmeyen duyulur, bulunur, insan sadece kendi içine, ta dibine kadar bakabilmeli ve dinleyebilmelidir.”⁵⁵

Seriyal müzik, dizisel müzik, dodekafonik müzik gibi tanımlara da sahip olan 12 ton sistemi için, tonaliteyi reddetmek yerine bütün tonların bir arada kullanılması olarak bakan Schönberg, “atonal” terimi yerine “pantonal” terimini kullanmayı tercih ettiğini belirtmiştir.

12 ton sistemi, bir oktavın içinde bulunan 12 sesin, bestecinin belirlediği bir dizi içinde kullanılmasıdır. Dizi belirli kurallara bağlı kalınarak transpoze edilebilir ve çeşitlendirilebilir. Bu sayede yeni diziler elde etmek mümkün olacaktır. Dizilerdeki seslerin tersten okunması, aralıklarının çevrilmesi ve tersten okunan dizinin de aralıklarının çevrilmesiyle toplamda 48 ayrı dizi meydana gelmektedir. Kural şudur ki; her bir ses kullanılmadan ilk sese dönemezsiniz. Kuralın amacı, tonal müzikten farklı olarak seslerin belli bir ton içerisindeki bağını ortadan kaldırıp, her bir sesin kendi bireysel karakteri içerisinde kullanılmak istenmesidir.⁵⁶

⁵⁵ Karaburak Tuncer, **Arnold Schönberg** (Çevrimiçi)
<https://kemansitesi.wordpress.com/2011/06/14/arnold-schonberg1874-1951/> 26 Ocak 2021

⁵⁶ Boran-Şenürkmez **a.g.e.**, s.257.

Bu anlayışı ve uyarlamasını, Xenakis'in orkestra için yazdığı Metastasis eserinde her bir enstrümanın solo olarak bireysel özgürlüklerini ortaya çıkartması şeklinde görmekteyiz.

Schönberg'in, 12 ton sisteminde uygulanmasını istediği kesin kurallardan birisi de üçlü aralığın kesinlikle tınlamaması gerektiğidir. Ona göre bu sistem her ne kadar matematik ve teorik içerikler barındırsa da aslında besteciye sınırsız olanaklar sağlamaktadır. Seriyalizm, atonal müzik dünyasında oluşabilecek karmaşaya belli bir düzen getirerek, kendi uyumsuzluğu ve kaotikliği içerisinde bir uyum sağlamayı başarmıştır.⁵⁷

Xenakis bestecilik hayatının başladığı noktayı "Metastasis" eseri ile tanımlamış ve Nazi Almanyası'nın Yunanistan'ı işgali sırasında, kendisinin yaşamış olduğu ve unutamadığı olaylar ve çarpıcı seslerin bu esere dönüştüğünü söylemiştir.

1953-1954 arasında yazdığı bu eserle 'kütle' kavramını müziğe taşımıştır.⁵⁸ Xenakis müzikte kütle kavramını "bulut" veya "galaksi" tekniği olarak adlandırmıştır. Bu kavramı genellikle yaylı çalgılar ile glissando ve pizzicato yöntemiyle yavaş yavaş gelişen ve ses kütleleri oluşturacak şekilde tasarladığı besteleme yöntemi olarak kullanmıştır. Metastasis'de, neredeyse her enstrüman solisttir ve yine yaylılarda kullandığı glissando ve pizzicato tekniği ile büyük kütleler oluşturarak ve tam divisi kullanılarak büyüleyici bir atmosfer yaratmıştır. Xenakis 'kütle' kavramını "Pithoprakta" adlı eserinde daha da derinlemesine kullanmaya devam etmiştir.⁵⁹

Bu eserinde farklılık olarak yaylıları vurmali icracısı gibi kullanmış ve enstrümanların gövdeleri sayesinde oluşturulan ses bulutuyla ve glissando yerine pizzicato tekniği ile noktasal sesler üzerine çalışmıştır.⁶⁰

⁵⁷ Onur Özmen, **12 Ton Tekniği ve Determinist Kaos Kavramı İle Benzeşen Yönleri**, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/269661> 26 Ocak 2021

⁵⁸ Varga a.g.e., s.60.

⁵⁹ A.e. s.80-81.

⁶⁰ A.e. s.82.

Xenakis enstrümantal çalışmalarında araştırdığı bir doku konseptini keşfetmeye devam etti, “bulut” veya “galaksi” tekniği olarak adlandırdığı, iç detayların sürekli hareket ettiği, yavaş gelişen, granüler ses kütleleri ile tezahür etti. Genellikle glissandi, tekrarlama veya tremolo yoluyla.⁶¹

Metastasis aynı zamanda Philips Pavyonu’nun biçimlendirici yapısı üzerinde rol oynamıştır. Xenakis, müzik ve mimariyi aynı çatı altında birleştirerek meta-sanat teorisine bir örnek oluşturmuştur. Yani, sanatsal bir ifadenin herhangi bir sanatsal ortamda matematiksel olarak gerçekleştirilebileceği teorisi.⁶²

Xenakis o dönem için revaçta olan başta Schönberg’in 12 ton sistemi ve bu tarz dizisel müziklerin yetersiz olduğuna, müziğin bu şekilde sınırlandırılmaması aksine sınırlarının zorlanması gerekliliğine inanmaktadır. Metastasis’te kullandığı ve kendine özgü geliştirdiği 12 ton sistemini şu şekilde açıklamaktadır:

“Hesaplamaların yardımıyla makroformu birkaç temel prensipten ortaya çıkan bir tür on iki sesli müzik yazmak istiyordum. Metastasis’te matematiksel aksiyomatik yaklaşımın yardımıyla aralıkların permütasyonlarını temel alan hesaplamalar yaptım. Akorların sürekli değişimi ilgimi çekiyordu. Örneğin, on iki notanın altısını aldığımızda elimize bir armonik renk geçer. Sonra bu altı notanın tamamlayıcı eşlerini alalım, yine elimize belirli bir armonik renk geçer. İkisi arasındaki değişim birdenbire, herhangi bir geçiş olmaksızın ortaya çıkar. Ardından şu soruyla karşılaştım: Bu değişimi nasıl sürekli kılabiliriz? Aynı gamda kaldığımız sürece tek çözüm glissandodur. İlk altı notalı gruptan ikinciye doğru herhangi bir notanın yönünde başlayabiliriz ve her durumda, ortaya sonuç olarak farklı bir ses çıkar. Temel fikir buydu. Bestenin adını bu nedenle Metastasis koydum: “meta” (ileri, sonra) ile “stasis” (hareketsizlik) arasında diyalektik bir karşıtlık var.”⁶³

1.2.2. Stokastik Müzik

Xenakis mühendislik, mimarlık ve matematik alanlarına olan yoğun ilgisi ve müziğe olan derinlemesine yaklaşımı ile farklı disiplinlerin bir arada hareket

⁶¹ Rebecca Kim, **Iannis Xenakis**, (Çevrimiçi) <http://sites.music.columbia.edu/masterpieces/notes/xenakis/bio.html> 26 Ocak 2021

⁶² (Çevrimiçi) <https://enacademic.com/dic.nsf/enwiki/108268> 26 Ocak 2021

⁶³ Varga **a.g.e.**, s.79.

edebileceğini gösteren sayılı öncü bestecilerden biridir. Kompozisyonlarının çoğu fizik kanunlarından ve formüllerinden oluşmaktadır. Nihai amacının müziği her aşamada kontrol etmek olduğunu belirten Xenakis, bu amaca ulaşma yolunda radikal bir düşünce biçimi yaratmıştır. Bu düşünce biçiminin adı “Stokastik Müzik”, bir diğer deyişle “Olasılık Müziği” olmuştur.

Ünlü şef Scherchen’in isteği üzerine Gravesaner Blatter dergisi için kaleme aldığı Schönberg ve dizisel müzik üzerine olan “Seriya! Müzikte Kriz” adlı makalesinde stokastik müziğin tohumlarını atan Xenakis, stokastik teriminin Yunanca’dan gelen olasılık kavramına dayandığını söylemiş ve konuya Varşova’daki bir söyleşide şu sözlerle açıklık getirmiştir:

“Olasılık nedir? Bir olayın tekrar etmesi, ama tam olarak tekrar etmemesi halidir. Bir madeni parayı havaya attığımızda sonucun ya yazı ya da tura geleceğini biliriz. On kez havaya attığımızda kaç kez yazı, kaç kez tura geleceğini ise önceden bilemeyiz; tek bildiğimiz her seferinde paranın iki yüzünden birinin üste geleceğidir. Bunu çok kez tekrar ettiğimizde, madeni paranın simetrik olduğunu varsayarsak, yazıların turalara oranı asimptomatik olarak 1/2’ye yaklaşacaktır. Dolayısıyla bu bir yakınsama meselesi, bir anlamda “hedef noktada buluşma” dır. Bu nokta da stochos’tur, yani terimin özgün anlamıyla “hedef” tir. Bugün bu kelime genel olarak olasılık anlamında kullanılıyor.”⁶⁴

Müzikte stokastisizm ise olasılıksızlık ve şans kavramlarının kullanımıyla bağlantılı olan fakat belirlenmemişliğin matematiksel modeller (örneğin, olasılık kuramı) aracılığıyla “yönetildiği” bir besteleme tekniğidir. Bu müzik, mikro düzeyde belirsiz olmasına karşın, makro düzeyde matematiksel formüller kullanılarak biçimlenmektedir.⁶⁵ Xenakis, bu tekniği 1963 tarihli Formalized Music adlı kitabında bir besteleme modeli olarak sunmuştur.

Daha sonralarda dizisellerin stokastik müziğe karşı “Aleatorik Müzik” kavramını ortaya koyduklarını söyleyen Xenakis, ancak bu düşüncenin matematiksel

⁶⁴ A.e. s.62.

⁶⁵ Peter Hoffman, **Iannis Xenakis**, (Çevrimiçi)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030654?rsk=6yZvJ9&result=1> 26 Ocak 2021

prensiplere dayanmadığı için daha az bilimsel olduğunu da belirtmiştir.⁶⁶ Latince ‘alea’(zar) kelimesinden türemiş bir terim olan aleatorik müzik yani rastlantısal müzik, Fransız besteci Pierre Boulez tarafından icat edilmiştir. Aleatorik bir eserde, sanatçıya eserin bölümlerinin düzeni ve tekrarı gibi konularda belirli özgürlükler verilir. Bu kompozisyonların yazılmasında, zar ve madeni para atmak gibi yöntemler kullanıldığı gibi, doğaçlamaya da sıklıkla yer verilir. Bu sayede eser her çalındığında farklı bir yapı ortaya çıkmış olur.

1.2.3. Bilgisayar Müziği

1950’li yılların sonlarında dijitalden analoğa dönüştürücülü bilgisayarların ortaya çıkması üzerine bazı besteciler, akustik ve elektronik sesleri sentezlemek suretiyle bilgisayar müziğine yönelmişlerdir. Sesleri sentezlemekte farklı stratejiler kullanan bestecilerin ortak hedefleri şunlardır: “Kompozisyonların makro ve mikro yapılarını birleştirmek, bilgisayarlara özgü sentez tekniklerini kullanmak ve ses sentezinde deneysel bir alan açmak.” (Lugue, 2009: 77)

Xenakis için besteleme süreci, daima bir araştırma ve keşif olarak ilerlemiştir. Müzikal olarak denenmemiş yeni ses materyalleri keşfetmek ve bu materyalleri eserlerinde kullanmak üzere yeni araçlar icat etmesi gerekmiştir.

Matematiksel hesaplamaların yardımı ile müziğinin sınırlarını genişletmek adına elektronik müzik alanında çeşitli girişimlerde bulunan Xenakis, Pierre Schaeffer’ın “G.R.M.” stüdyosunda bu konu üzerinde çalışmıştır.

Somut müzik, bant müziği veya elektroakustik müzik olarak da bilinen bu besteleme yöntemlerinde, akustik enstrüman seslerinden bilgisayar yardımı ile çok daha farklı ve çeşitli tınılarda sesler üretilmekteydi. Orijinal akustik sesler mikrofonlar aracılığıyla manyetik bir ses bandı üzerine kaydedilerek çeşitli teknikler ile

⁶⁶ Varga, a.g.e., s.62.

başkalaştırılıyordu. Kaydedilen sesler bir odun ateşi, kırılan bir cisim veya bir su damlası sesi gibi farklı yapılarda olabilmekteydi.

Xenakis, Schaeffer'ın stüdyosunda çalıştığı beş sene boyunca dört elektroakustik eser yazmıştır. Bunlardan biri Philips Pavyon'u için Varese'in yazdığı "Poeme Electronique" (elektronik şiir) eserine adeta bir giriş müziği olan "Concret PH"⁶⁷ olmuştur. Bu iki buçuk dakikalık kısa eserin ana materyali yanan bir odun kömürünün sesidir. Xenakis kaydettiği sesin değişen yoğunluğunu, anlık çıtırtı ve patlamalarını düzenlemek için kayıtları katmanlaştırmış ve yerlerinde değişiklik yapmıştır.

Xenakis, müziğe matematiksel yaklaşımına pek sıcak bakmayan Schaeffer ile 1962 yılında yollarını ayırmıştır. Ancak G.R.M. stüdyosu, onun için adeta bir okul ve laboratuvar görevi görmüştür.⁶⁸

Aynı yıl stokastik teknikler ile enstrümantal besteler yapan bir bilgisayar programı geliştiren Xenakis, "oldukça yeni ve temel bir şeyi başlattığını ve bilgisayarlarla gelenekten ve çağdaş trendlerden azade, mutlak bir müziği ilk besteleyenin kendisi olduğunu" belirtmiştir. ST/4, ST/10, ST/48 ve Morsima-Amorsima adlı eserlerini bu program ile besteleyen Xenakis yine olasılık yöntemini esas almıştır.⁶⁹

Bilgisayarlara olan ilgisini, "hem sesin ve sesin maddeselliğini çok daha derinlemesine bilinçli bir şekilde ele geçirmek hem de sesi üretebilmek" şekliyle açıklayan Xenakis, matematik ve bilgisayar yardımıyla müzik üretme ve gerekli ekipmanları geliştirme konusunda çalışmalarına devam etmiştir.⁷⁰ Bestecilerin

⁶⁷ Concret PH: Adını Philips Pavyonu'nda kullanılan bir geometrik şekil olan hiperbolik paraboloid yapısından alan eser, yapının içerisine matematiksel hesaplamalar ile yerleştirilmiş çok sayıda hoparlör aracılığıyla ziyaretçilere dinletilen alev çıtırtıları ve patlamaları gibi seslerden oluşur. Bu düzenlenmiş eserdeki sesler Xenakis'in deyimi ile "uzayda noktadan noktaya karmaşık yollarda hareket eden ses çizgileri" olarak tanımlanmıştır.

⁶⁸ Christian Zanési & François Bonnet, **GRM Works**, (Çevrimiçi) <http://editionsmegeo.com/release/REGRM-007> 27 Ocak 2021

⁶⁹ Varga, **a.g.e.**, s.49-50.

⁷⁰ **A.e.** s.52.

bilimsel düşünceyi ve matematiği doğrudan müziğe nakledebileceklerini ve herhangi bir ses üretici veya müzik enstrümanı olmaksızın bir eser ortaya koyabileceklerini savunmuştur.⁷¹ Yoğun çalışmalarının sonucunda 1966 yılında Paris Üniversitesi'ndeki matematikçi ve profesör arkadaşlarıyla beraber EMAMu (Equipe de Mathematique et Automatique Musicales)'yu kurmuş, 1972'de ise bu küçük grup isim değiştirerek CEMAMu (Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales) olarak çalışmalarına devam etmiştir.(Lohner, 1986: 50)

Bir araştırma merkezi olan CEMAMu'nun öncelikli hedefleri şu şekilde sıralanmıştır:

- 1) Matematik, teknoloji ve diğer bilimler gibi disiplinler aracılığıyla müzikal ve görsel kompozisyonlar üzerine araştırma yapmayı kolaylaştırmak,
- 2) 1. Maddede ifade edilen ilkeye dayalı olarak araçlar ve yazılımlar oluşturmak,
- 3) Çağdaş müziğin kompozisyonunu canlandırmak,
- 4) CEMAMu'nun araştırma ve keşiflerini, estetik veya profesyonel ayrımcılık olmaksızın çok farklı kişiler arasında yaymak,
- 5) CEMAMu'da gerçekleştirilen aktivitelere uygun yeni bir eğitim modeli geliştirmek.⁷²

Tüm bu araştırmaların sonucu olarak 1975 yılında CEMAMu'da UPIC⁷³ isimli bir cihaz üretilmiş ve besteleme adına büyük bir başarıya ulaşılmıştır. UPIC, daha önceleri araba ve bina tasarlamak için mimarların kullandığı bir çizim masasıdır ancak Xenakis'in yeni ve özgün kullanımı ile farklı bir boyut kazanmış ve kompozisyon

⁷¹ A.e. s.123.

⁷² Alex Di Nuino, **Centre d'Etudes de Mathematique et Automatique Musicales**, (Çevrimiçi) <https://www.musicainformatica.org/topics/centre-detudes-de-mathematique-et-automatique-musicales.php> 27 Ocak 2021

⁷³ UPIC: Unite Polyagogique Informatique du CEMAMu'nun kısaltması.

aletine dönüşmüştür. Elektromanyetik bir masanın üzerine yine elektromanyetik bir kalemle çizilen şekil, bilgisayar tarafından anında hesaplanmakta ve sonuç birkaç dakika içinde ses olarak duyulmaktadır. Çizilen dikey ve yatay hatlar ile perde, süre ve dinamiklerin belirlendiği masada her türlü çizimi yapmak ve ona denk gelen müziği işitmek mümkün kılınmıştır. Cihazın aynı zamanda bir öğretim aracı olarak da iş gördüğünü söyleyen Xenakis, yedi sekiz yaşlarındaki öğrencilerin öğretmenleri ile sık sık ziyarete gelip masa üzerinde balıklar, evler ve ağaçlar çizip işitsel sonucunu dinlediklerini belirtmiştir.⁷⁴

Bu cihazla üretilen ilk eser “Mycenae Alpha”⁷⁵ olmuştur. Daha sonra birçok besteci tarafından da kullanılan cihaz yenilikçi bilgisayar tabanlı makinalar içerisinde önemli bir yer edinmiş ve daha sonraları geliştirilerek eşzamanlı duyum imkânı da sunmuştur.

“Eğer bir şeyi hayal edebiliyorsanız o şey vardır ya da var olabilir”⁷⁶ diyen Xenakis, hayatı boyunca birçok cesur ve ütöpik projeleri gerçekleştirme gayretinde olmuştur. Bunlardan biri “Polytopes” adlı projesidir. Eski Yunanca’da “Poly” (birçok, çok sayıda) ve “Topoi (yer, uzay, bölge) kelimelerinin birleşiminden oluşan Polytope’lar, elektroakustik müzik, ışık, renk ve mimarinin bir arada kullanıldığı disiplinler arası iş birliğine dayanan bir multimedya gösterisi olmuştur. Xenakis’e göre Polytope’lar, “ses ve ışığın alışılmışın dışında nasıl kullanılabileceğine dair bir deney; ışık ve sesle yeni bir sanat biçimi geliştirme denemesi”⁷⁷dir.

Bu projeyi tasarlarken çıkış noktasının “Doğa’nın büyük ölçekte yaptığı şeyi daha küçük bir seviyede tekrar etme fikri” olduğunu söyleyen Xenakis, doğayı sadece Dünya içerisinde değil, tüm bir evren boyutunda düşündüğünü belirtmiştir. Ayrıca insanlığın gelişmesi ve uzayda daha uzak noktalara erişimiyle beraber, sanat

⁷⁴ Varga, a.g.e., s.124.

⁷⁵ Mycenae Alpha: 1978 yılında Xenakis’in tamamen UPIC cihazı kullanılarak bestelediği ilk eseridir.

⁷⁶ Varga, a.g.e., s.117.

⁷⁷ A.e. s.118.

anlamında da yenilikçi, muazzam fikirlerin gerçekleşebileceğine ve sanatçının da bu aşamada öncü olacağına inancı tamdır.

Xenakis'in Polytope tasarımlarındaki amacı, halihazırda var olan fiziksel birtakım yapılar veya tarihi arkeolojik gösterileri için farklı mekanlardan siparişler almıştır. Bunlardan biri Paris'teki Cluny müzesinin Roma Hamamı kısmında gerçekleştirilen "Polytope de Cluny" olmuştur. Bu gösteri için 22 dakikalık bir elektroakustik müzik, yer altı odaları boyunca canlı ışık desenleri oluşturmak için 600 projektör ve aynalar vasıtasıyla yansıtılan üç farklı renkte lazer ışınları kullanılmıştır. Daha çok gençlerin ilgi gösterdiği bu gösterilerde izleyici veya dinleyiciler, klasikleşmiş konser adabından çok daha farklı bir konseptte yerde oturarak veya uzanarak yaratılmak istenen ambiyansı deneyimler.⁷⁸

⁷⁸ Mariabruna Fabrizi, **Iannis Xenakis' Polytopes: Cosmogonies in Sound and Architecture**, (Çevrimiçi) <http://socks-studio.com/2014/01/08/yannis-xenakis-polytopes-cosmogonies-in-sound-and-architecture/> 26 Ocak 2021

İKİNCİ BÖLÜM

MULTİ PERKÜSYON MÜZİĞİNİN GELİŞİMİ

2.1. 20. Yy Perküsyon Müziği

En kalabalık enstrüman ailesi olarak bilinen perküsyon yani vurmali çalgılar, müzik tarihinde antik dönemlerden günümüze değin birçok alanda kendine yer bulmuş, kullanımı ve önemi tarih boyunca gelişen müziğe paralel olarak giderek artmıştır.

Klasik müzik çerçevesinden baktığımızda 20. Yüzyılın başlarına kadar çoğunlukla orkestra arkasında yardımcı ve destekleyici rol üstlenmiş olan perküsyon, özellikle 1900'lerden itibaren artık kendi başına bir topluluk içinde veya solo olarak sahnede yer almaya başlamıştır.⁷⁹

Perküsyon müziğinin en önemli yapıtaşı olan ritim hayatımızın her anında bize eşlik etmektedir; yaşamda belli bir düzene ait her hareket içerisinde bir ritim barındırmaktadır. Gezegenlerin dönüşü, bir kuşun kanat çırpması, attığımız adımlar, konuştuğumuz kelimeler... Öyle ki nabzımız dahi yaşantımızın sonuna değin duyacağımız yegâne bir ritim olarak yer almaktadır.

20. yüzyılın başlarında özellikle Amerika gibi gelişmekte olan ülkelerde veya şehirlerde kullanılan yeni endüstriyel makineler, o zamana kadar hiç duyulmayan yeni gürültüler yaratmıştır. Bu gürültüler özellikle perküsyon müziğinin kademeli olarak gelişiminde büyük rol oynamıştır.⁸⁰ Aynı dönemde ortaya çıkan modern müzik çatısı altında yer alan perküsyon müziği, birçok dinleyici ve besteci için bu tarz bir gürültüye eşdeğer olarak görülmekteydi. Dönemin ünlü Rus bestecisi Rimsky Korsakov'un

⁷⁹ Justin W. DeHart, **The Changing Role of the Contemporary Artist-Percussionist**, University of California, Doctor of Musical Arts, SAN DIEGO, 2010, s.11.

⁸⁰ A.e. s.11.

perküsyon müziği hakkındaki şu sözleri dikkat çekicidir: “... Sadece süsleyici etken olarak düşünülebilirler... İçsel anlamları yoktur, yalnızca gelip geçici etkileri vardır.”⁸¹

Fakat bazı besteciler bu yeni sesleri eserlerinde kullanmaya başlayarak müzikte yeni bir kapı aralamışlardır. Perküsyon sesi gitgide diğer enstrümanlar kadar eşit bir seviyeye getirilmiş ve sürekli olarak gelişime açık hale gelmiştir. Amerikalı perküsyoncu Steven Schick’in deyimi ile “perküsyonun çıkardığı gürültülerin ve seslerin artık var olmak için bir nedene ihtiyacı yoktu.”

Schick’in 20. Yüzyılda perküsyon kullanımı hakkındaki sözleri ise şöyledir:

“Bugün bildiğimiz perküsyon müziği gerçek anlamda bir 20.yy. çocuğudur. Hız ve kakofoninin vurma ve sürtünme üzerine temellendirilmiş bir müzikte yansıdığı bir kültürden yola çıkmıştır. Fakat perküsyon bir 20.yy. icadı değildir. Perküsyon çalımı Haydn ve Mozart’ın zamanında da hatta onlardan önce de vardı. O dönemin perküsyon müziğini günümüz perküsyon müziğinden ayıran şey ne kadar gürültü çıkardığından ziyade, gürültünün ne şekilde kullanıldığıdır.”⁸²

Çağdaş müzikteki dokusal, yapısal ve ritimsel gelişmeler sonucunda perküsyoncular icra esnasında daha fazla detaya dikkat etmek zorunda kalmıştır. Klasik müzikteki perküsyon kullanımına nazaran multisetup⁸³, farklı notasyonlar, enstrüman takibi, daha fazla dinamik kullanımı ve koordinasyon gibi etkenler de icrada karşılaşılan zorlukların içine dahil olmuştur.

Dönemin bestecileri timpani, trampet, üçgen zil, vibrafon gibi alışlagelmiş enstrümanların yanında pek çok farklı ses yelpazesine sahip olan yeni materyaller de kullanmıştır. Bu materyaller örneğin bir fren kampanası, cam bir şişe, metal bir plaka veya silindirik bir yay dahi olabilmektedir. Schick’in, gündelik yaşamda yer alan,

⁸¹ Ned. S. Mortensen, **Graduate Percussion Recital and a History and Development of Percussion Instruments and Percussion Music**, Utah State University, Master Of Science, Utah, 1961, s. 2.

⁸² Steven Schick, **The Percussionist’s Art: Same Bed, Different Dreams**, University of Rochester Press, Rochester, NY 14620, USA, 2006, s.1.

⁸³ Multisetup: Çoklu enstrüman düzeneği.

bazılarımızın sıklıkla kullandığı ve ilk görüşte enstrüman niteliği taşımayan bu tarz araçlar ve bunların solo perküsyoncular tarafından nasıl kullanıldığı hakkındaki esprili yorumu dikkat çekicidir:

“Kısa bir süre öncesine kadar bir solo perküsyoncu fikri gülünç görünebilirdi. Sahneye çıkan bir solist hayal edin ki, bir Stradivarius’u akort etmek veya bir Steinway’in tozunu almak yerine, elindeki yay ile oto tamirci, hırdavatçı, mutfak malzemeleri veya bahçe dükkanlarında satılan hurda yığınlarının ortasında oturuyor.”⁸⁴

Hızla gelişen çağdaş müzikle birlikte bu tarz materyalleri belirli bir ustalıkla kullanma gereksinimi perküsyoncuların üzerinde bir baskı oluşturmuştur. Perküsyoncu Evelyn Glennie, 1990’da yazdığı otobiyografisi *Good Vibrations*’da, üniversite eğitimi boyunca birçok farklı perküsyon enstrümanını tam olarak nasıl kullanması gerektiğini öğrenmek için gerekli zamanı bulamamanın yarattığı hayal kırıklığından bahsetmiştir. Ayrıca Nexus’un⁸⁵ kurucu üyesi Amerikalı perküsyoncu Bob Becker da “Paradoxes of Percussion” adlı makalesinde bu konuya yer vererek, dikkatli izleyiciler karşısında bir dizi yabancı enstrüman ile performans göstermek zorunda olan çağdaş perküsyoncuların maruz kaldıkları zihinsel baskılardan bahsetmiştir.⁸⁶

Ancak Schick, eski dönemlerde yeterli değerin gösterilmediği ağır, sayıca fazla ve çok yer kaplayan perküsyon enstrümanlarının çağdaş müzik sayesinde öneminin arttığını ve buna ek olarak, perküsyoncuların çalımı zor olan yeni enstrümanlar üzerindeki uğraşlarının onlara çeşitli zihinsel ve fiziksel beceriler kazandırdığını savunmuştur.⁸⁷

Vurmalı çalgılar ile birçok değişik ses üretilebilir. Diğer enstrümanlarda ortaya çıkan sesler çok daha homojen ve standart iken, perküsyon için aynı şey geçerli

⁸⁴ Schick, **a.g.e.**, s.15.

⁸⁵ Nexus: Bob Becker, Bill Cahn, Russell Hartenberger ve Garry Kvistad grup üyelerinden oluşan 2. Dünya savaşı sonrası kurulmuş bir perküsyon topluluğudur.

⁸⁶ DeHart, **a.g.e.**, s.17.

⁸⁷ **A.e.** s.18.

değildir. Örneğin vurmali bir çalgının üretim yeri, yaşı, kullanımı, çalma tekniği gibi birçok faktörün sonucunda ortaya çıkan sesler bunlara ilaveten icracıya bağlı olarak da değişebilmektedir. Bu sebeple bir çağdaş müzik perküsyoncusu, her bir eseri yorumlarken, aldığı eğitim ve deneyimlerine bağlı olarak değişkenlik gösterebilen bazı kararlar almak durumunda kalabilir.⁸⁸ Özellikle multi perküsyoncular, neredeyse her parça için farklı bir enstrüman düzeneği kullanmak ve farklı bir notasyon sistemi okumak zorunda kalabilir.

Bu çoklu seslerin organizasyonu diyebileceğimiz tanımlamaya bağlı olarak baget, malet, tokmak veya el ile çalım tercihleri dışında enstrümanların sahne üzerinde bir mimar ustalığında yerleştirilmesi de performans açısından dikkat edilmesi gereken bir konudur. Her enstrümanın boyutu ve fiziksel özellikleri ele alındığında performans sırasında aksamalar olmaması açısından erişilebilirlikleri ve enstrümanlar arasındaki hareket planlamaları da çok önemlidir.⁸⁹

Çağdaş müzik alanında yaşanan yeni gelişmeler, kimi zaman besteciler ile perküsyoncular arasında bir yarışa sebebiyet vermiştir. Farklı enstrümanlarla değişik tınılarda eserler üretme arzusu özellikle multi perküsyon eserlerinde notasyon problemleri yaratmış, bunun sonucunda farklı notasyon sistemleri geliştirilmiş, hatta bazen tek bir parçada birkaç farklı tür notasyon kullanılmıştır. Ayrıca doğası itibarıyla multi perküsyon setupı birbirinden farklı türde enstrümandan oluştuğu için çoğu zaman notasyonda tek bir standardizasyona da izin vermemektedir.

⁸⁸ Kyle Manning Forsthoff, **Challenges of Technique and Interpretation in The Percussion Music of Fredrik Andersson: A Performer's Analysis**, University of Kentucky, Doctoral Dissertations, Kentucky, 2010, s.1.

⁸⁹ Diego Espinosa Cruz González, **The Expanding Solo Multi-Percussionist: The Performing Body Within Music and Beyond**, McGill University, Doctor of Music in Performance Studies, Montreal, 2014, s.10.

Çağdaş perküsyon müziğinde kullanılan bazı notasyon türlerine bakacak olursak:

1) Klasik notasyon: tek bir porte üzerinde, önceden belirlenmiş notaların her bir çizgi ve boşluk için atandığı besteleme stili en çok kullanılan tür olmuştur.

2) Çoklu satır notasyonu: her bir enstrüman partisinin ayrı bir satırda ritmik nota yazımı ile gösterildiği, okuması zor olan bir notasyon türüdür.

3) Sembolik notasyon: icra açısından daha karmaşık gözüken sembolik(grafik) notasyon ise klasik porte üzerinde gösterilen notasyondan çok farklıdır. Sembolik notasyon sadece sembollerle ve birtakım yazılarla icracıya belirli yönlendirmelerin yapıldığı ve kısmen yoruma açık bir stil olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bütün notasyon türlerinde enstrüman veya sembol açısından icracı için gereken tüm bilgiler (enstrümanlar, vuruş şekilleri, ek notlar) ilk sayfada belirtilir. Böylelikle icracı tüm ayarlamalarını esere başlamadan önce hazırlamış olur.

1961 yılında kurulan ve kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olan Percussive Arts Society (PAS), 20. Yy'ın başından itibaren gelişmeye başlayan perküsyon müziğinin atılım yapmasına büyük ölçüde destek olmuştur. Birçok önemli perküsyon sanatçısını bünyesinde barındıran ve dünyanın en büyük perküsyon sanatları derneği olarak anılan PAS, halen günümüzde aktif olarak eğitim bursu, seminer, enstrüman, nota ve çok sayıda makale gibi olanaklar sağlamaktadır.

2.1.1. L'Histoire Du Soldat

Multi perküsyon repertuarında dönüm noktası olarak kabul edilen ilk eser, Rus besteci Igor Stravinsky'nin L'Histoire du Soldat'ı olmuştur. Stravinsky hayatı boyunca eserlerinde birçok müzikal stil kullanmıştır. Dizisel müzik, atonal müzik, bitonal müzik (aynı eserde iki ton kullanımı) caz müziği bunlara örnektir.

Stravinsky'nin büyük bir besteci olmasında en büyük unsur, devamlı kendini geliştirmesi ve yeni teknikleri müziğine en iyi şekilde entegre etmesi olmuştur. Öyle ki bir eseri içerisinde ilk defa multi perküsyon kullanması öncü ve yenilikçi düşüncesinin göstergesi olmuştur. Eserin yazıldığı 1917 yılı, 1. Dünya Savaşı'nın getirdiği ekonomik sıkıntıların yaşandığı, icracı ve enstrüman bulmanın zor olduğu bir dönemdir. Bir askerin öyküsünün anlatıldığı bu oda müziği eseri, yedi enstrüman (keman, kontrbas, trombon, trompet, fagot, klarnet, multiperküsyon) ve bir anlatıcı için yazılmıştır.

HISTOIRE DU SOLDAT
The Soldier's Tale Geschichte vom Soldaten

IGOR STRAVINSKY
edited by John Carewe

Percussion part edited by James Blades

Author's Edition 1987

Percussion:
(see Editor's Note on page 12)

Bass Drum (edge) (centre) Field Drum Snare Drums (large) (small) Tambourine Triangle Cymbal

Part I
MARCHE DU SOLDAT

Bass Drum; Field Drum & Snare Drum I (both unsnared); Tambourine
L.H. mallet 1, R.H. mallet 2.

♩ = 112 F.D. & B.D. R L ① ②

Coronet poco sf secco

14 ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

23 ④ ⑤ ⑥ ⑦

44 ⑦ Bassoon

Resim 4: L'Histoire du Soldat⁹⁰

Stravinsky yakın arkadaşı olan İsviçreli şef Ernest Ansermet'in New Orleans'tan temin ettiği bazı notaları kendisine göstermesi üzerine caz müziğine merak salmış ve çok etkilendiği caz davul setini perküsyona uyarlayarak L'Histoire'de de kullanmıştır. Stravinsky, bas davul, trampet, 3 tom-tom, hi-hat, zil, tef ve üçgen zil den oluşan bu multi perküsyon setup için, her bir enstrümanın ayrı bir çizgi veya aralıkta gösterildiği

⁹⁰ (Çevrimiçi) <https://www.scribd.com/document/357118853/Stravinsky-Histoire-Du-Soldat-Percussioni> 1 Mart 2021

tek bir porte üzerine yazılan notasyon türünü kullanmıştır. Yani, bu yazım türünü ilk olarak Stravinsky keşfetmiştir.⁹¹

2.1.2. Ionisation

Edgard Varese'nin "Ionisation" adlı eseri, birden fazla icracı ve çok sayıda enstrüman içeren perküsyon toplulukları için yazılmış eserlerin öncülerinden biridir. Ionisation, zamanında dinleyiciler tarafından çok fazla eleştiriye maruz kalsa da dönemin elit tabakası tarafından övgüyle karşılanmıştır.

to Nicolas Slonimsky

IONISATION

for Percussion Ensemble of 13 Players

1. Grande Cymbale Chinoise
Grosse Caisse (très grave)

2. Gong
Tam-tam clair
Tam-tam grave

3. 2 Ringue clair
Caisse roulante
2 Grosse Caisse grave

4. Tambour militaire
Caisse roulante

5. Sirene claire
Tambour à corde

6. Sirene grave
Fusil
Güiro

Varese
la photographie
si vous la voulez

Resim 5: Ionisation⁹²

Varese 1929-1931 yılları arasında yazdığı bu eserde mümkün olduğunca çok sayıda perküsyon kullanmayı denemiştir; eserde 13 perküsyoncu, 40 enstrümanla performans gösterir. Aynı zamanda Varese'in banda kaydettiği ilk eser olan Ionisation, ayrıca siren sesinin ilk defa müzikte kullanıldığı bir eser olarak da tarihe geçmiştir.

⁹¹ Thomas Alexander Robertson, **Examination of The Evolution of Multi-Percussion**, Edith Cowan University, Master of Arts, Western Australia, 2020, s.18-19.

⁹² (Çevrimiçi) <https://www.musicroom.com/product/nr%2013531900/edgar-var%C3%A8se-ionisation-percussion.aspx> 1 Mart 2021

Varese, Ionisation’da her bir enstrüman partisini tek bir çizgide belirtmiş, perküsyoncuların hangi enstrümanları çalacaklarını da nota üzerinde gruplara ayırarak göstermiştir.⁹³

Giderek hızlı bir gelişim gösteren çağdaş perküsyon repertuvarına tek bir solistin çaldığı multi perküsyon içeren eserler de eklenmeye başlamıştır. Bu enstrümanların sınırsız imkanları giderek daha fazla bestecinin ilgisini çekmeye başlarken, yazılan eserlerin karmaşıklık ve zorluk yelpazesi de paralel ölçüde genişlemiştir. Bilinen ilk solo multi perküsyon eserleri John Cage, Karlheinz Stockhausen ve Morton Feldman tarafından bestelenmiştir. Bu üç besteci de perküsyoncular için devrim niteliğindeki eserleri hayata geçirmişlerdir.

2.1.3. 27’10.554”

Bunlardan ilki perküsyon müziğinin gelişiminde büyük katkıları bulunan Amerikalı besteci John Cage’nin 1956’da yazdığı 27’10.554” adlı eseridir. 20. Yüzyılın en etkili bestecilerinden biri olarak kabul edilen Cage aynı zamanda perküsyoncu olduğu için, bu tarz eserleri diğer bestecilere göre daha farklı bir açıdan bakarak yazmış ve icracılar ile daha yakın ilişkiler kurabilmiş olabilir.

Cage, yazdığı ilk solo multi perküsyon eseri olan 27’10.554”ü 10.000 Things adlı proje⁹⁴ kapsamında yazmıştır. Uzakdoğu felsefesinden esinlenen Cage, şans unsurları ile yazılmış bir dizi esere atıfta bulunmak için projeye bu ismi vermiştir.⁹⁵

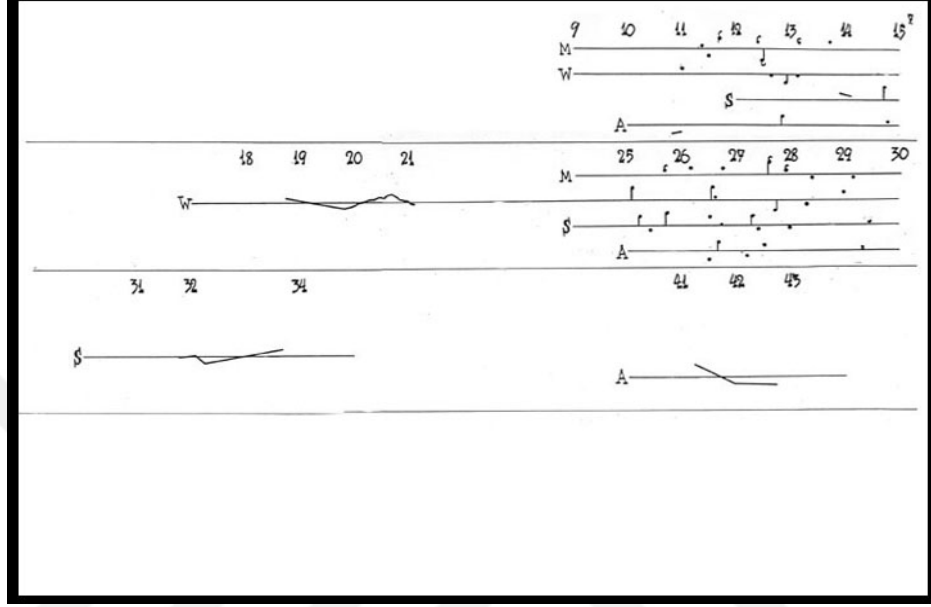
Bu eser, ‘belirtilmemiş enstrümanlar’ için yazılmıştır ve bu da perküsyon müziği adına devrim niteliğinde bir buluştur. Kullanılan enstrümanlar metal, ahşap, deri ve diğerleri (radyo sesi, ısıklık vb. gibi ses efektleri, mekanik ve elektronik cihazlar) olarak

⁹³ Robertson, **a.g.e.**, s.23.

⁹⁴ 10.000 Things: Sayı Uzakdoğu felsefesinde sonsuzluk anlamına gelmektedir. 10.000 things kapsamında bestelediği eserler farklı kombinasyonlar ile sonsuz sayıda çalınabileceği için bu isim, Cage için önem arz etmiştir.

⁹⁵ Robertson, **a.g.e.**, s.29.

4 gruba ayrılmış, ancak icracının hangi enstrümanları kullanacağı ve çalarken gerek duyacağı tüm baget ve malet seçimleri kendisine bırakılmıştır.



Resim 6: 27'10.554⁹⁶

Aynı şekilde enstrüman sayısı bakımından da icracının takdirine bırakılan eser, tek başına akustik, elektroakustik veya bant kayıt üstüne çalınabilmektedir. Bu sayede 5 bölümden oluşan bu eserin bölümlerini farklı kombinasyonlarla eş zamanlı olarak çalmak da mümkündür. Eserde tek bir icracının çalamayacağı kadar çok notanın olduğu kısımlarda önceden kaydedilmiş bir bant kayıt devreye girmekte ve yine bu seçim icracı tarafından belirlenmektedir.⁹⁷

Yazım olarak grafik notasyon kullanan Cage, eserde her bir enstrüman grubunu tek bir çizgide göstermiş, dinamik ve çalım şekillerini de belli başlı grafiklerle belirtmiştir. Örneğin çizgi üzerine yazılan notalar (*mf*) gürlüğünde çalınırken üzerinde veya altında yazılan notalar yazım yerlerine göre daha az veya daha çok gürlükte çalınabilmektedir.

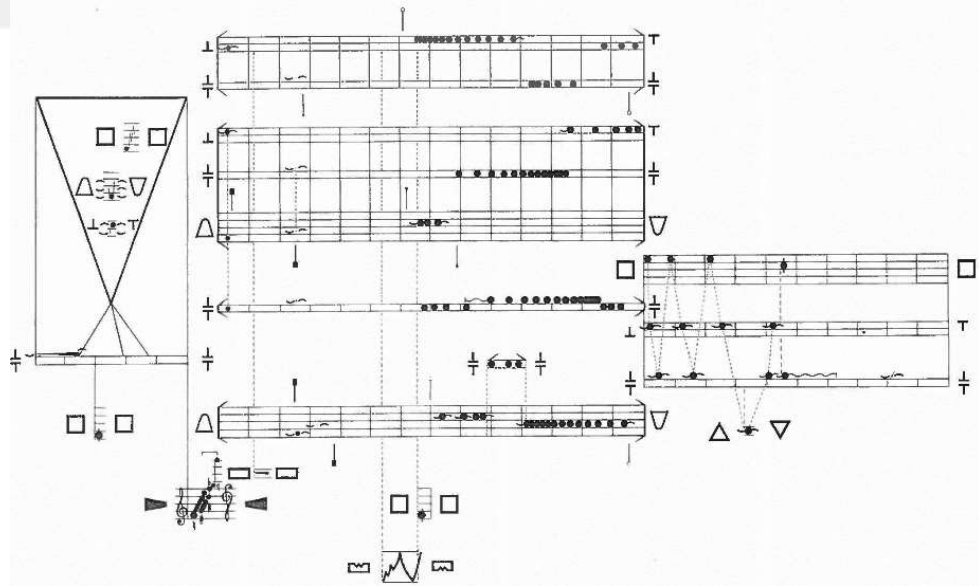
⁹⁶ (Çevrimiçi) <http://szsolomon.com/notes/images/min7a.jpg> 1 Mart 2021

⁹⁷ Gonzalez, a.g.e., s.16.

Bilinen ilk solo multi perküsyon eseri Cage'in 27'10.554'ü olmasına rağmen, perküsyon sanatçısı Shick, "The Percussionist's Art" adlı kitabında bu düşünceye katılmadığını ima etmiş ve bunun sebebini Cage'in eserindeki enstrümanların önceden belirtilmemiş olmasına bağlamıştır. Ona göre perküsyon enstrümanlarının ayrıntıları ile uğraşmış olan ilk önemli besteci Karlheinz Stockhausen'dır.

2.1.4. Zyklus

Dizisel müzik ve elektronik müzik alanlarında çalışmalar yapan önemli bestecilerden biri olan Stockhausen, 1959'da ilk solo multi perküsyon eseri olan "Zyklus"u yazmıştır. John Cage'in eserine bir yanıt olarak da yazılmış olabileceği düşünülen Zyklus, aynı zamanda Stockhausen'in perküsyoncuları virtüözite seviyesine yükseltme çabasını gösterir. Eserin prömiyeri, 25 Ağustos 1959'da Darmstadt Perküsyon Yarışması'nda Christoph Caskell tarafından gerçekleştirilmiştir.⁹⁸



Resim 7: Zyklus⁹⁹

Zyklus, döngü veya çember anlamına gelmekte ve Cage'in eserinden farklı olarak marimba, vibrafon, zil, trampet, gong gibi farklı çeşitlerde önceden belirlenmiş

⁹⁸ Robertson, a.g.e., s.31-32.

⁹⁹ (Çevrimiçi) <http://stockhausenspace.blogspot.com/2014/09/opus-9-zyklus.html> 6 Mart 2021

12 tür enstrüman içermektedir. Sembolik notasyon kullanılarak aleatorik yöntemler ile bestelenen eser, başından sonuna kadar enstrümanlar arasında adeta bir çember oluşturur. Öyle ki icracı, 16 sayfadan oluşan eserin kendi seçtiği herhangi bir sayfasından veya notasından başlayarak aynı noktaya gelene kadar 360 derecelik bir döngüyü tamamlamak durumundadır. Eser, sağdan sola veya soldan sağa çalınabileceği gibi sayfayı yukarı veya aşağı (icra sırasında dahi) çevirerek de çalınabilmektedir. Yine notasyon içerisinde bazı sayfalarda yer alan alt alta yazılmış ek partilerin hangisinin hangi sırada çalınmasına dair seçimler de icracının tercihinde bırakılmıştır.

Eserde dinamikler sembollerle gösterilmektedir. Örneğin güçlü veya zayıf vuruşlar çizilen nokta veya çizgilerin kalınlık ölçülerine göre belirlenmekte, çalınacak vuruşların süreleri de çizgiler arasındaki birtakım mesafe ölçümleri ile belirlenmektedir.¹⁰⁰ Bolca dinamik zıtlık içeren ve oldukça polifonik bir yapıya sahip olan bu eserde, icracının performans öncesi zorlu notasyonu çok iyi anlaması ve arzu edilen tınların çıkarılması adına belirtilmiş baget ve malet tercihlerine sonuna kadar titizlikle uyması gerekmektedir.

2.1.5. The King of Denmark

Solo multi perküsyon repertuvarında ses getiren başka bir yenilikçi eser ise Amerikalı besteci Morton Feldman'ın 1964 tarihli "The King of Denmark" (Danimarka Kralı) adlı bestesidir.

Schick, kitabında bu eser için 'anti-perküsyon' tabirini kullanmıştır. Nedeni ise o zamana kadar bilinen perküsyon çalımından çok farklı olarak ritmik öğelerden yoksun olması ve baget veya malet kullanarak çalınmamasıdır.¹⁰¹ Feldman, Cage aracılığıyla dönemin ünlü soyut dışavurumcu ressamlarıyla tanışmış ve bu sanatçıların resimlerinden çok etkilenmiştir. Daha sonrasında akımın düşüncesini müziğinde

¹⁰⁰ Gonzalez, a.g.e., s.14.

¹⁰¹ Shick, a.g.e., s.169.

“percussion soundscape” (perküsyon ses manzarası) tanımıyla yansıtmıştır.¹⁰² Yine Cage’ın desteği ile aleatorik müzik ve sembolik yazım ile tanışan Feldman bu eserde de aynı teknikleri kullanmıştır. Eserde belirtilen 4 enstrüman -vibrafon, zil, timpani, ve tek nota için glockenspiel veya antika zil- dışındaki diğer bütün enstrümanlar “S” (deri) “C”(zil) “G”(gong) şeklinde belirtilmiştir. Bunun yanı sıra eserde pes, orta ve tiz olarak üç ana grupta ses aralığına ihtiyaç duyulmakta ve icracının bu tanımlara uygun en iyi kalitedeki enstrümanları belirlemesi istenmektedir. Danimarka Kralı’nın en yenilikçi özelliği, el ve parmaklarla çalınması ve dolayısıyla olabildiğince az ses çıkararak icra edilmesidir.

THE KING OF DENMARK

MORTON FELDMAN

Edition Peters 6963

Copyright © 1965 by C.F. Peters Corporation
373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016

Resim 8: The King of Denmark¹⁰³

Feldman eserin ismini belirlerken, 2. Dünya savaşı zamanı Nazilerin Danimarka’yı işgali sırasında Danimarka Kralı’nın Yahudi toplumuna verdiği desteğe

¹⁰² Robertson, a.g.e., s.33-34.

¹⁰³ (Çevrimiçi) <https://www.stretta-music.com/en/feldman-the-king-of-denmark-1964-nr-382015.html>
6 Mart 2021

dikkat çekmektedir.¹⁰⁴ Ayrıca “sessiz (bir) direniş” olarak tanımladığı eseri, Stockhausen’ın çoğu zaman kuvvetli vuruşlar içeren Zyklus eserine bir “Amerikan cevabı” olarak da belirtmiştir.¹⁰⁵ Eserin gelişim aşamasında önemli rol oynayan ve prömiyerini yapan kişi Amerikalı perküsyoncu Max Neuhaus olmuştur. Ayrıca Feldman, eseri Neuhaus’a adadığı için bu açıdan da bir yenilik yaşanmış ve Danimarka Kralı’ı, ilk defa bir perküsyoncuya adanmış bir eser olarak tarihte yerini almıştır. Eserin enstrüman seçimi ve çalımı konusunda Feldman ve Neuhaus birçok fikir alışverişinde bulunmuş, eserin son hali ise yapılan provalar sonucunda belirginleşmiştir. Eserin ana özelliği olan el kullanımının nasıl belirlendiğine dair Neuhaus şöyle demiştir:

“Feldman ve ben, geçen yaz Doğu yakası 10. Sokaktaki stüdyomda birkaç görüşme yaptık. Enstrümanlarımı duymak ve tekniklerini keşfetmek istedi. Morty(Morton) ile o zamanlar daha yumuşak bir çalım konusunda denemeler yapıyorduk. İkinci veya üçüncü provada hala ses şiddetini beğenmiyor ve ‘hayır, çok yüksek, çok yüksek’ diye ısrar ediyordu. Birden öğrenciyken konser başlamadan önce nasıl çalıştığımızı hatırladım. Seyircilerin bizi duymaması için baget yerine parmaklarımızı kullanırdık. Bagetlerimi yere bıraktım ve sadece parmaklarımla çalmaya başladım. Morty şaşırdı ve, ‘İşte bu! İşte bu!’ diye bağırdı.”¹⁰⁶

Danimarka Kralı’nın enstrümantasyonu ve notasyonu belirsizdir ve bu durum icracının eseri çalmaya hazırlanırken kendi fikirlerini ortaya çıkarmasına izin vermektedir. Notasyon, yatay bir eksende 3 uzun paralel çizgi ve onları 46 eşit kareye bölen kısa dikey çizgilerden oluşmaktadır. Yaklaşık 6-7 dakika süren eserin temposu, bölünmüş her birim başına 66-92 metronom olarak belirtilmiştir. Hiçbir geleneksel ritmik öge barındırmayan bu eserde yer alan vuruşların süresi ve sayısı, eşzamanlı çalımda Romen rakamları ile, (I-II-III-IV vb.) tek ses çalımda ise Arap rakamları (1-2-3-4 vb.) ile gösterilmekte, daha virtüözite içeren yoğun çalımlarda ise her ikisi de üst üste yazılarak gösterilmektedir. Çalınan seslerin şiddetleri ise dikey olarak

¹⁰⁴ Eberhard Blum: **Notes on Morton Feldman’s “The King of Denmark”** 2008 (çevrimiçi) https://www.cnvill.net/mfblumking_eng.pdf 7 Mart 2021

¹⁰⁵ Robertson, **a.g.e.**, s.33.

¹⁰⁶ Max Neuhaus: **Liner notes from The New York School: Nine Realizations of Cage, Feldman, Brown.** 2004 (çevrimiçi) <https://www.cnvill.net/mfneuhaus.htm> 7 Mart 2021

aşağıdan yukarıya ve yazım yerlerine göre çok düşük, düşük, orta, yüksek ve çok yüksek şeklinde belirtilmiştir.

El ve parmaklar ile çalınan bu eserde icracı mümkün olduğu kadar gürültü çıkartmaktan kaçınmalı, enstrümanlar arasındaki hassas ses dengesine hâkim olmak zorundadır. Ancak bu sayede Feldman'ın arzu ettiği “perküsyon ses manzarası” fikri gerçekleşmiş olacaktır.

2.1.6. Psappha

Çağdaş perküsyon repertuvarının perküsyonculara ilham veren bir diğer başyapıtlarından biri de Psappha olmuştur. Xenakis'in birçok eserinde olduğu gibi Antik Yunanca bir başlığı olan bu eser, yazıldığı dönem itibari ile perküsyoncular için büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Ancak buradaki ilham estetik açıdan değil, yapısal açıdan etkilidir diyebiliriz. Eserlerini oluştururken birçok bilimsel teoriden yararlanan Xenakis, bu eserde “Elek Teorisi”ni kullanmıştır. Teori basitçe belirli kurallara dayalı olarak bir sayı kümesinin, matematiksel hesaplamalar ile filtrelenmesi ve kalan sayılar yani eşdeğerindeki vuruşların oluşumu ile yapılan bir besteleme türüdür. Baştan sona tekrar eden kısa ritmik yapılardan oluşan eser yine bu yapılar sayesinde küçük ve büyük ölçekte ritmik görüntüler oluşturmaktadır.

1975 yılında yazılan Psappha'nın, aynı yıl kendisine adanan Fransız perküsyon sanatçısı Sylvio Gualda tarafından Londra'da prömiyeri yapılmıştır. Gualda sonraki yıllarda çıktığı dünya turnesinde bu eseri çalarak genç perküsyoncuların eseri tanınmasına ve repertuvarlarına almalarına ön ayak olmuştur. Öyle ki, Schick eser hakkında şunları dile getirmiştir:

“O kadar yaygın olarak öğretildi ve çalındı ki neredeyse bir klasik eser gibi konuşulmaya başlandı. Okullarda nasıl yorumlanması gerektiği üzerine dersler verildi. Sylvio Gualda, James Wood, Christian Dierstein, Roland Auzet gibi perküsyon sanatçıları bu eseri icra ettiler ve Psappha diğer tüm solo perküsyon eserlerini karşılaştırmak için temel bir model haline geldi.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ Shick, a.g.e., s.193.

Eser A-B-C-D-E-F olarak 6 bölümden oluşmakta ve E bölümü dışındaki tüm bölümler 3 çeşit enstrüman türünden, sadece E bölümü tek enstrümandan oluşmaktadır. Eser toplamda 16 enstrüman içermektedir.



Resim 9: Psappa¹⁰⁸

Enstrüman seçimi konusunda kesin talimatların bulunmadığı bu eserde Xenakis, sanatçıya sadece başlangıçta birtakım yönergeler sunmuştur. Örneğin, bölümler içerisinde çalınacak enstrümanların hangi tür olabileceği ‘Skins’(Deriler) ‘Woods’(Tahtalar) ‘Metals’(Metaller) şeklinde belirtilmiştir.

Eserde farklı tınlar içermesi adına fren kampanası, çeşitli boylarda metal borular gibi materyaller kullanılabilir. İstenilen tınların yakalanabilmesi için ise icracının malet, baget veya tokmak tercihini iyi belirlemesi gerekmektedir.

Sembolik notasyon kullanılan eserde her bölüm için 3 paralel yatay çizgi ve onları karelere bölen kısa dikey çizgiler kullanılmış, vuruşlar ise köşe noktalara ve ortalara yerleştirilmiştir.

¹⁰⁸ (Çevrimiçi) <https://www.sheetmusicplus.com/title/psappa-sheet-music/3176236> 11 Mart 2021

Eserin temposu her bir birim baz alınacak şekilde verilen metronom hızına göre belirlenmeli ve değişen tempolara dikkat edilmelidir. Çift malet tekniğinin kullanıldığı eserde aksanların fazlalığı, icracının sağ ve sol el koordinasyonunu ve dikkat yeteneğini ön plana çıkarmaktadır.

Ancak Psappha, notasyonuna ve Xenakis'in müzik diline hâkim olursa dahi fiziksel ve zihinsel açıdan çalması oldukça zorlayıcı ve virtüöz seviyesindeki solo perküsyon eserler arasında yer almaktadır.

2.2. Xenakis'in Perküsyon Müziğine Katkıları

1900'lerin başından beri besteciler ve perküsyoncular gelişen perküsyon müziği için hatırı sayılı ölçüde emek sarf etmiş ve bu sürede perküsyon enstrümanları üzerinde her türlü sesi üretmek için kapsamlı deneyler yapmışlardır. Öyle ki geline nokta perküsyonların kemanlar kadar öneminin arttığından bahseden New York Times müzik eleştirmeni Allan Kozin, perküsyon enstrümanlarının müziğin ön safhalarına yerleştiğini ve giderek daha da önem kazandığını belirtmiştir.¹⁰⁹

Şüphesiz ki bu gelişim sürecine büyük katkı sağlayan besteciler arasında yer alan Xenakis, 1950'lerden sonra yazdığı perküsyon eserleri ile günümüzde dahi adından söz ettirmekte ve özellikle solo perküsyon müziği alanındaki yenilikçi fikirleri ile ardından gelecek olan bestecilere de ilham kaynağı olmuştur.

Xenakis'in yaşamı boyunca yazdığı önemli eserlerin yaklaşık %15'ini perküsyon müziği oluşturmaktadır. Bu oran özellikle perküsyon çalmayan bir 20. Yüzyıl bestecisi için etkileyicidir.¹¹⁰

¹⁰⁹ Owen Phillip Rockwell, **Psappha by Iannis Xenakis: Developing Multiple Percussion Literacy**, University of Southern Mississippi, Degree of Doctor of Musical Arts, Southern Mississippi, 2015, s.2.

¹¹⁰ A.e. s.12.

Xenakis'in perküsyon müziğini ikiye ayırmak mümkündür. 1969'da bestelediği ilk perküsyon eseri olan Persephassa'dan 1989 tarihli Okho'ya kadar geçen 20 yıllık süre zarfında Xenakis'in besteleme stilinin değişmiş olduğunu görebiliriz. Xenakis'in ilk perküsyon eserlerindeki kuvvetli vuruşların ve ardından gelen ani sessizliklerin kullanımı, yerini daha ritmik ve süreklilik esasına dayanan bir yapıya bırakmıştır. Çoğu eserinde kullanmış olduğu sessizlik aslında en az bir ses kadar önemlidir. Yarattığı karşıtlıklar, anlatmak istediği duygunun yapısal tasvirinde özellikle etkili olmuştur.¹¹¹

Xenakis, altı perküsyoncu için yazdığı Persephassa adlı eserinde bir ilk olarak perküsyon ve mekân arasında bir ilişki kurmuştur. Sahne üzerinde seyirciyi çevreleyen ve altıgen bir yapıyla yerleştirilen perküsyonlar, estetik görüntü ve nihai duyum açısından hem çalanlar hem de dinleyiciler için farklı bir deneyim sağlamıştır. Ayrıca bu düzenin asıl amacı, her iki taraf için de silah sesleri, patlamalar ve çapraz ateşe yakalanmış bir savaş bölgesinin ortasında yer alma izlenimini yaratmaktır.

Xenakis Hindistan, Uzakdoğu ve Afrika gibi ülkelerin geleneksel müziklerinde kullandıkları enstrümanları ve onların ritmik yapılarını incelemiş ve müziğinde kullanmıştır. Özellikle aksanlar vasıtasıyla birçok poliritmik yapıyı ve farklı motifleri bir arada kullanan Xenakis, bu sayede eserlerinde bir düzensizlik yaratarak, özellikle solo eserlerinde birden fazla icracının çaldığı izlenimini vermiştir.

Xenakis yine altı perküsyoncu için yazdığı 1978 tarihli Pleiades adlı eseri için icracılardan klasik marimba ve vibrafon tınısına benzemeyen ve onlardan daha güçlü ses çıkaran bir tuşlu perküsyon çalgısı üretmelerini istemiş, bunun sonucunda "Sixxen" isimli enstrüman ortaya çıkmıştır. Adını gerekli perküsyon sayısı (Six) ve bestecinin soyadının (Xen) birleşiminden alan bu enstrüman, 19 sestten oluşan metal yapıda tuşlu bir çalgı olarak literatüre geçmiştir.¹¹²

¹¹¹ Brian Christopher Tinkel, **Rebonds by Iannis Xenakis: Pedagogical Study and Performance Analysis**, University of Oklahoma, Doctor of Musical Arts, Norman Oklahoma, 2009 s.13.

¹¹² Varga, **a.g.e.**, s.179-180.

Xenakis, besteleme yöntemi olarak kullandığı matematiksel yöntemlerini perküsyon müziğinde de kullanmıştır. Kendisini dönemin bestecilerinden ayıran en önemli özellik olarak gösterebileceğimiz bu yetisi sayesinde aleatorik ve dizesellik gibi akımların kıskaçına takılmadan kendi deyimiyle “kontrol edebildiği” ve özgürlükçü müziğini vurmaları üzerinde de gösterme fırsatını elde etmiştir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REBONDS İNCELEMESİ

3.1. Esere Genel Bakış ve Çalışma Öncesi Öneriler

Rebonds, Xenakis'in 1987-1989 yılları arasında solo multi perküsyon için bestelediği bir eserdir. Usta perküsyoncu Sylvio Gualda'ya adanmış olan bu eserin¹¹³, perküsyon müziği tarihinde çok önemli bir yer edinmiş olması tesadüf değildir. Rebonds, karmaşık poliritmik notasyonu ve virtüözite gerektiren yapısı ile birçok perküsyoncunun icra etmek istediği bir eser konumundadır. Hali hazırda önemli perküsyon solistlerinin albümlerinde yer almakta ve günümüzde dahi konservatuvar sınav repertuvarlarının vazgeçilmez eserlerinden biri olmaktadır. Türkçe anlamı 'sekme' veya 'geri tepme' olan Rebonds, ritmik ve teknik zorluk içeren motifleri ile adıyla oldukça örtüşen bir yapıdadır. Eser genelinde, Xenakis'in daha önceki perküsyon eserleri olan Psappha ve Persephassa'ya göre daha ritmik ve daha az kesintiler içerir. Rebonds'u zorlu ritmik yapısı itibariyle, teknik olarak yapılması mümkün olduğu düşünülen şeylerin perküsyon üzerinde denenme çalışması olarak da düşünebiliriz.

Rebonds, konservatuvar lisans eğitimim sırasında keşfettiğim bir eserdir. O yıllarda eseri repertuvarıma dahil etme fikri gündemimde yoktu ancak yüksek lisans tezim için bu eserin farklı ve dikkate değer bir konu olacağından şüphem yoktu.

3.1.1. Programlı Yol İzlemek

Analize başlamadan önce eseri icra edecek perküsyonculara birkaç önerim var. Sadece Rebonds değil, herhangi bir perküsyon eseri için çalışmaya başlamadan önce o eseri dikkatlice incelemek gerekir. Bu gereklilik çoğu zaman es geçilir ve hemen notalar deşifre edilmeye başlanır. Fakat sadece performans odaklı olan bu çalışma

¹¹³ James Harley, **Xenakis: His Life In Music**, NewYork, Routledge Publication, 2017, s.192.

yöntemi yeterli olmamakta ve icracının profesyonel gelişimini yavaşlatmaktadır. Bunu engellemek adına, perküsyon eserlerini adeta bir klasik eser gibi dikkatlice analiz ederek kesitler halinde okumak en doğru yol olacaktır. Rebonds için de aynı yol izleneceği gibi öncelikle iyi okunabilen bir partisyona sahip olunmalı ve ardından eseri çalmayı kolaylaştırmak adına çeşitli stratejiler bulunmalıdır: örneğin zor pasajları bulmak, temaları belirlemek ve sonrasında çalışma durumuna geçildiğinde daha çok hangi kısımlara öncelik verileceğini kararlaştırmak üst düzey bir performans seviyesine ulaşmak açısından tatmin edici sonuçlar doğuracaktır.

3.1.2. Yapısal Çeşitlilik

Eser Membranofon ve İdiofon olarak adlandırılan iki farklı ana perküsyon çeşidi içermektedir. Membranofon, gövdesine gerilmiş bir deri veya zar vasıtasıyla sesin üretildiği enstrümanlar için kullanılan bir terimdir.

İdiofon ise herhangi bir dış titreşim aracına gerek duyulmadan doğası gereği kendi içinde titreşen ve tınlayan enstrümanlar için kullanılan bir terimdir.

3.1.3. Akortlama

Esere başlamadan önce bir diğer dikkat edilmesi gereken konu ise enstrüman akordudur. Yapıları gereği pek de homojen olmayan çeşitli perküsyon enstrümanlarını homojen duyurabilmek için icracının eser öncesi yapacağı akortlama çok önemlidir. İyi akort edilmiş enstrümanların duyum kalitesi hem icracı hem dinleyici için şüphesiz tatminkâr sonuçlar doğuracaktır. Akort meselesinde belirli bir kıstas yoktur fakat eserdeki tiz ve pes seslerin sayısı ve aralıklarına dikkatlice bakıldığında ayarlanacak olan değerler yaklaşık olarak bulunacaktır. Xenakis'in, Rebonds'un önsözünde yazdığı bas davul ve ahşap bloklar arasındaki boşluğun mümkün olduğunca geniş bir aralıkta akort edilmesi gerekliliğine uyulması yine duyum kalitesini doğrudan etkileyecektir.

3.1.4. Enstrüman Kalitesi

Kaliteli ve tatminkâr bir duyum için önemli olan etkenlerden bir diğeri ise doğru enstrüman seçimidir. Bu, özellikle solo perküsyon eserleri çalacak perküsyoncuların dikkat etmesi gereken önemli bir husustur. Rebonds üzerinde değerlendirme yaptığımızda Xenakis'in belirlediği her bir enstrümanın makro ölçekte ayrı bir öneme sahip olduğunu görürüz. Bu sebeple duyulacak olan her bir vuruşun imkân dahilinde özenle seçilmiş olan enstrümanlardan çıkması gerekmektedir. Günümüzde aynı enstrümanın birçok perküsyon markası tarafından üretilen farklı modelleri mevcuttur ve her bir modelin az da olsa farklı bir ses çıkarıyor oluşu çalınan müziğin kalitesini etkilemektedir. Enstrümanlar için kullanılan ağaç veya metal gibi materyallerin seçimi, bunların farklı kesim modelleri, boyutları, derililer için kullanılacak hayvan derisi, plastik veya hibrit model seçenekleri gibi daha birçok etken yine icra açısından duyumu değiştirecektir. Bir öneri olarak Rebonds ve benzeri virtüöz eserleri icra etmeden önce farklı solistlerden kayıtlar dinlenmeli ve bu kayıtlarda kullanılan farklı deri ve model enstrümanların duyumlarından tecrübe edinilmelidir. Bu tarz bir çalışma, icracının performansı sırasında kullanacağı enstrümanların model ve kalitesi bakımından yol gösterici olacaktır.

3.2. Rebonds Genel Analiz

Rebonds, A ve B olarak iki bölümden oluşan hırçın ve oldukça gösterişli bir eserdir. Xenakis'in eserin başlangıcında belirttiği gibi, iki bölüm de istenilen sıra ile yani A-B veya B-A şeklinde çalınabilmektedir. Birçok icracı yalnızca B bölümünü çalmayı tercih etse de iki bölümün çalınma sırası genel olarak B-A şeklinde görülmektedir. Bunun sebebi, özellikle başlangıç ve bitiş temalarının belirgin ölçüde sakın seyrettiği A bölümünün, çok daha aktif olan B bölümünden sonra bir final hissi yaratması olabilir.¹¹⁴ Eserin iki bölümüne de genel olarak bakıldığında, Rebonds A'da sakın başlayan ritmik yapının kademeli olarak arttığını ve eserin ortalarındaki yoğun çalım sonrası pek de aynı kademedede ilerlemeden sakın yapısına geri dönerek final yaptığını görebiliriz. Rebonds B'ye baktığımızda ise bu sefer tekrar ve varyasyonun

¹¹⁴ Shick, a.g.e., s.205.

ön planda olduğu ve A'ya göre daha karmaşık görünen bir ritmik yapıya sahip olduğunu görürüz.

3.2.1. Enstrümantasyon

Rebonds, derililer ve ahşap bloklar olmak üzere iki farklı enstrüman grubu için yazılmıştır. Eserin orijinal notasında da belirtildiği gibi A bölümü sadece derili enstrümanlardan oluşur. Bunlar tizden pese doğru perde sıralamasına göre 2 bongo, 3 tom-tom, ve 2 bas davuldan ibarettir. B bölümü ise yine aynı sıralamaya göre 2 bongo, 1 tumba, 1 tom-tom, 1 bas davul ve farklı boyutlardaki ahşap bloklardan oluşur. A ve B bölümünde benzer enstrümantasyon kullanılmış olsa da günümüzde çoğu perküsyoncu A bölümündeki tom-tom lardan birini tumba ile değiştirerek her iki bölümde de aynı kurulum ile çalmaktadır.

Xenakis'in Rebonds'da ve daha sonra 3 djembe için bestelediği Okho adlı eserinde Afrika kökenli enstrümanlar kullanmış olması, bazı müzik çevrelerince hoş karşılanmamış ve kültürel sınırların iç içe geçtiği gerekçesiyle çeşitli tartışmalara konu olmuştur. Bu tartışmalara bir cevap olarak Fransız müzik eleştirmeni Jacques Lonchamp Le Monde gazetesinde yazdığı bir makalede Rebonds hakkında “folklorik kirlilik barındırmayan bir eser” tanımını yapmıştır. Bu ibare bir özdeyiş olarak eserin basılı notasında hala yer almaktadır.¹¹⁵

3.2.2. Dizilim

Perküsyon enstrümanlarının birçoğu, yapıları gereği yaylı veya üflemeli bir enstrüman gibi melodik tınlar çıkaramadığından perdesiz enstrüman sınıfına girmektedir. Yine de akortlanabilir derili davullar ile kısmi tonlar yakalamak da mümkündür. Bu sebeple solo perküsyon eserleri yazan besteciler durumu avantaja çevirmek ve tınısal zenginliği sağlamak adına multi perküsyon setup'tan yararlanmaktadırlar. Böylelikle, eser içerisindeki tınısal hacmi arttırmak, yani perde

¹¹⁵ A.e. s.204.

kavramına göre inceden kalına veya kalından inceye giden ses aralıklarının yoğunluğunu sağlamak için perdesiz vurmali enstrümanların dağılımını ve dizilimini bu yol ile dikkatlice yapmaktadırlar. Xenakis'in Rebonds'unda da bu dağılım titizlikle ele alınmış, özellikle ahşap blok ve derili davulların setup içerisindeki dizilimi perdeli hissiyatını arttırarak melodik bir yapı ortaya çıkarmıştır. İcracının dizilimle doğru orantılı olarak eser içerisinde yer alan hızlı pasajlarda ergonomik bir çalım elde etmek ve performans sırasında hata payını en aza indirmek için günümüzde standart olarak kullanılan birtakım dizilimleri incelemesi faydalı olacaktır.

3.2.3. Notasyon

Enstrümanların diziliminde, kullanılan notasyonun da büyük önemi vardır. Zaman içerisinde perküsyon için farklı notasyon türleri ortaya çıkmıştır. Bu konuda halen çeşitli zorluklarla karşılaşmaktadır ancak sonuç itibari ile icracı için en doğru notasyonun, onun en rahat okuyabileceği olduğunu söyleyebiliriz.

Rebonds için Xenakis'in tercih ettiği notasyon beş çizgiden oluşan klasik tek porteli notasyondur. Yalnızca B bölümünde mecburen derililer ile çalınan ahşap blok kısımları göstermek için ek bir porte kullanılmıştır. Notasyon üzerinde enstrümanların ses perdelerine göre dizildiklerini görürüz. Örneğin ince sesler portenin yukarı çizgilerinde yer alırken daha kalın sesler portenin aşağı çizgilerinde yer almaktadır, tıpkı bir melodik nota dizilimi gibi. Bu sayede farklı enstrümanların duyumu çok daha homojen tınlayacaktır.

3.2.4. Altın Oran

İnsanlık tarihinde M.Ö.'ye dayanan ve günümüzde de estetik ve güzellik algısında kritik bir belirleyici olarak görülen "Altın Oran", yaşantımızın her alanında olduğu gibi müzikte de birçok bestecinin kasıtlı veya kasıtsız olarak kullandığı bir olgudur. Xenakis, mühendislik bilgilerinin ve matematik zekasının getirisi ile bestelerinin birçoğunda altın oran yöntemini kullanmıştır. Rebonds da bu eserlerden

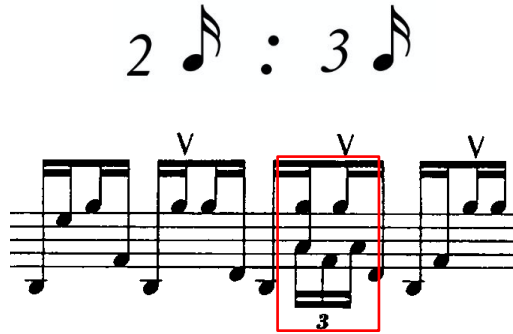
biridir. Eser içinde özellikle 16'lık vuruşların sayıları ve “roll tekniği”¹¹⁶ gibi değişen motiflerin kullanım yerleri, altın oranın yapısal oluşumu ile benzerlikler göstermektedir. Xenakis'in altın oranı kullanmasını, Antik Yunan fikirlerine ve dünya yaşamına olan tutkusunun bir göstergesi olarak görebiliriz. (Beyer, 2005: 56)

3.3. Rebonds A İncelemesi

3.3.1. Poliritimler

Poliritim en az iki farklı ritmin eş zamanlı olarak çalınması halidir. Bu ritimler “ikiye karşı üç” ya da “üçe karşı dört” gibi birçok farklı türde karşımıza çıkabilmektedir. Rebonds A'nın karakteristik yapısını oluşturan poliritimler, bölüm içerisinde oldukça fazla oranda yer almaktadır. Bölümün icracı açısından en zorlayıcı özelliği de yine bu poliritimlerdir. Sekiz farklı poliritim türü bulunan Rebonds A'da her bir poliritim kendisine karşılık gelen oranı ve örnekleri ile aşağıda listelenmiştir.

Poliritim 1: İki on altılık notaya karşılık gelen üç on altılık nota

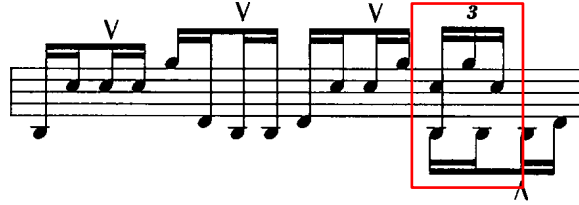


Örnek 1: Poliritim 1, 6. Ölçü

¹¹⁶ Roll tekniği: Yapısı itibarıyla sesi uzamayan perküsyon enstrümanlarının sesini uzatmak için kullanılmaktadır. Bagetler ile enstrüman yüzeyinde birbiri ardına yapılan sektirme vuruşların uzun ses oluşturduğu bir tür çalım tekniğidir.

Poliritim 2: Üç on altılık notaya karşılık gelen iki on altılık nota

$$3 \text{ } \text{♪} : 2 \text{ } \text{♪}$$



Örnek 2: Poliritim 2, 8.Ölçü

Poliritim 3: İki otuz ikilik notaya karşılık gelen üç otuz ikilik nota

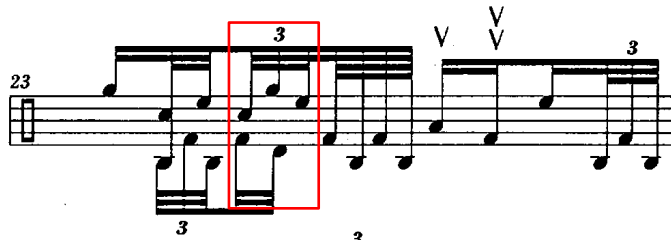
$$2 \text{ } \text{♪} : 3 \text{ } \text{♪}$$



Örnek 3: Poliritim 3, 23. Ölçü

Poliritim 4: Üç otuz ikilik notaya karşılık gelen iki otuz ikilik nota

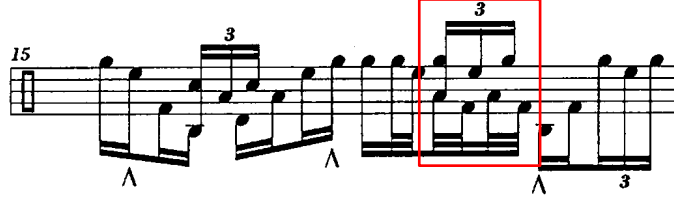
$$3 \text{ } \text{♪} : 2 \text{ } \text{♪}$$



Örnek 4: Poliritim 4, 23. Ölçü

Poliritim 5: Üç onaltılık notaya karşılık gelen dört otuz ikilik nota

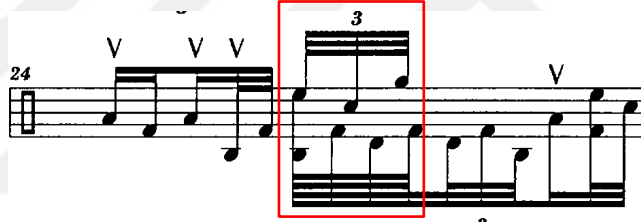
$$3 \text{ } \text{♪} : 4 \text{ } \text{♪}$$



Örnek 5: Poliritim 5, 15. Ölçü

Poliritim 6: Üç otuz ikilik notaya karşılık gelen dört altmış dörtlük nota

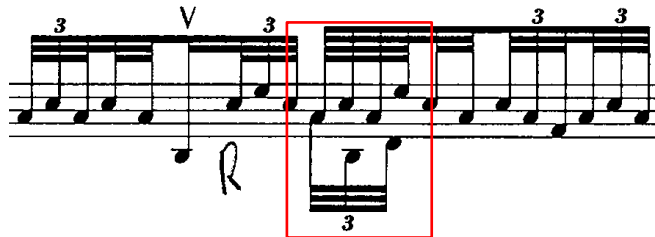
$$3 \text{ } \text{♪} : 4 \text{ } \text{♪}$$



Örnek 6: Poliritim 6, 24. Ölçü

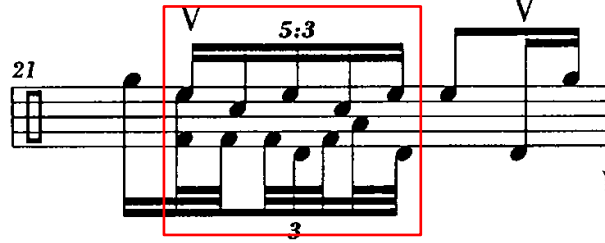
Poliritim 7: Dört altmış dörtlük notaya karşılık gelen üç otuz ikilik nota

$$4 \text{ } \text{♪} : 3 \text{ } \text{♪}$$



Örnek 7: Poliritim 7, 25. Ölçü

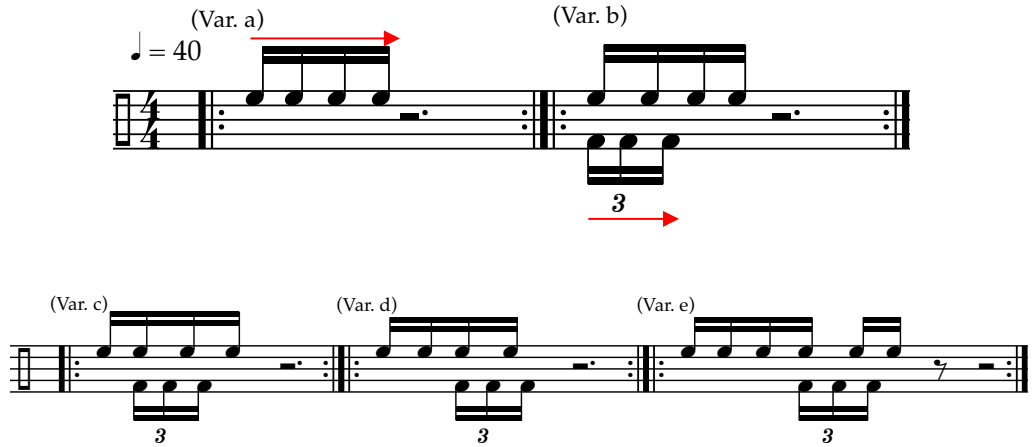
Poliritim 8: Beş on altılık notaya karşılık gelen üç on altılık nota



Örnek 8: Poliritim 8, 21. Ölçü

Perküsyon üzerinde poliritim çalışmaları, üzerinde epey zaman harcanması gereken oldukça teknik bir çalışma türüdür. Esere başlamadan önce standart ısınma çalışmaları dışında, yine eserin içerisinde yer alan zorlu ritmik gruplamaları alternatif varyasyonlarıyla beraber çalışmakta fayda vardır. Örnek 1 üzerinden gidecek olursak, iki onaltılık notaya karşı üç onaltılık nota poliritim türünün yazılan modeli haricinde, yine aynı ritimlerle fakat her bir onaltılık notanın değiştirilip farklı zamanlarda çalınması gibi varyasyonları denenebilir. Bu sayede beyin, göz ve kas uyumu gibi zorlu koordinasyon gerektiren çalışılarda başarı elde etmek daha mümkün olacaktır.

Aşağıda iki on altılık notaya karşı üç onaltılık nota motifinin alternatif varyasyonları yer almaktadır: (Örnek 9)



Örnek 9: Alternatif Poliritim Çalışmaları

Eser içerisindeki tüm poliritimler için aynı tür varyasyon çalışmaları yapılabilir.

3.3.2. Aksan (Staccatissimo)

Müzik yazımında önemli bir yer tutan “aksan” (vurgu) perküsyonlar için ayrı bir öneme sahip bir tür müzik belirtecidir. Özellikle belirli bir tonu olmayan perküsyon enstrümanlarında melodik bir çalım olmadığı için aksan gibi her bir belirteç, eser içerisindeki dokuyu ve tartım hissiyatını doğru orantıda etkilemektedir.

Aksanlar eklendikleri notanın diğer notalara göre daha gür veya daha etkili çalınması gerektiğini belirtir. Tabi ki bu belirteçlerin standart bir tanımı ve çalım tarzı olsa da icracıların takdirine göre eserden esere göre de farklılaşabilmektedir.

Rebonds A’da iki tür aksan kullanılmıştır. Ters üçgen şeklinde belirtilen bu aksanlardan ilki tek staccatissimo aksan [V] ikincisi ise çift staccatissimo aksandır [V^V]. Türkçe karşılığı “daha keskin” veya “daha kısa” olan bu aksan türü için icracının, özellikle seslerin uzamadığı perküsyon enstrümanları üzerinde yapacağı her bir ufak vuruş farklılığı, yorumlama açısından önem arz etmektedir.

Çoğu besteci partiyonlarında bu tarz belirteçlerin nasıl yorumlanması gerektiğini açıklamalarda belirtmektedir. Dolayısıyla, icracının bu notlara dikkat etmesi beklenmektedir. Rebonds A ve B’de yer alan çok sayıda aksanın eser içindeki etkisi oldukça fazladır. Buna rağmen Xenakis, Rebonds’un partiyonunda aksanlar için özel bir not düşmemiştir. Tinkel’in bu konudaki önerisiyle Psappha’nın partiyonunda belirtilmiş olan aksan açıklamalarını okumak ve tercihen nasıl yorumlanması gerektiğini bilmek Rebonds icrası için yararlı olacaktır.

Aşağıda Psappha’nın partiyonunda bulunan aksan tanımlamaları yer almaktadır:

1. Daha yüksek ses, daha yüksek yoğunluk
2. Tımda ani değişiklik
3. Ani ağırlık değişimi
4. Aynı anda çalınan başka bir sesin eklenmesi
5. Önceki tüm önerilerin eşzamanlı kombinasyonu

Staccatissimo aksanlar Rebonds A'nın başından sonuna kadar yer almaktadır. Bu aksanların farklı vuruş zamanlarına yerleştirilmesi eserdeki tartım hissiyatını çoğu zaman etkilemektedir. Bunun sonucunda, değişen ritmik figürlerle birlikte süreklilik yapısı kırılarak cümleler algılanmayacak boyutlara gelir. Ritmik algının sürekli değişimi ve aksanların oluşturduğu farklı motifler ile dinleyicilerin, eserin karmaşık yapısı içerisinde farklı duyumlar yaşaması mümkündür.

3.3.3. Detaylı Analiz

Sadece derili enstrümanlar içeren Rebonds A, 4/4'lük zaman biriminde yazılmış ve temposu da her bir vuruşa 40 "bpm"¹¹⁷ olacak şekilde belirtilmiştir. İlk bakıldığında perküsyon için ağır bir tempo gibi gözükse de eser, ilerleyen ölçülerde gelen otuz ikilik veya altmış dörtlük vuruşlar da hesaba katıldığında gayet yeterli bir hızdadır. Birim zaman yavaş olsa bile notaların değerleri arttığında elde edilecek sonuç hız anlamında makul değerlerde seyretmeye devam edecektir. Xenakis'in tempoyu ağır bpm'de belirlemesindeki sebep, eser içindeki nota değerlerinin geniş skalasını tek bir parça içerisinde çalınabilir seviyede tutmaktır.

Rebonds A, Schick'in "The Percussionist's Art" kitabında da belirttiği gibi, gücünü içinde barındıran ağır ve sakin görünümlü ancak patlamaya hazır bir ritmik motifle açılış yapar. Fakat ilerleyen ölçülerde bu sakinlik yerini oldukça yoğun ve zorlu bir poliritmik çalıma bırakacaktır. Eserdeki ilk üç vuruş, A bölümünün en tiz ve en pes sesleri olan bongo ve bas davul arasındaki büyük ses aralığından oluşur. On altılık notalar ile yapılan bu gergin ve ağır vuruşlar, bize iki enstrüman arasındaki ses boşluğunu gösterdiği gibi, ardından eklenecek notalar da bu boşluğun nasıl karmaşık fakat etkileyici bir biçimde doldurulabileceğini gösterecektir.

1. ölçünün dördüncü vuruşunda gelen ekstra bir sekizlik nota, gidişatı değiştiren ilk dokunuş olur. Beşinci ölçünün üçüncü vuruşuna kadar bongo ve bas davul

¹¹⁷ Bpm: (beats per minute) Müzikte tempoyu belirlemek için kullanılan bir adlandırmadır ve dakika başına düşen vuruş sayısını belirtir. Bir Bpm 1/60 Hz.'ye eşittir. Örneğin 60 Bpm hızında bir müzikte her saniye bir vuruş demektir.

arasındaki boşluk, baştaki motif devam etse dahi önce yukarı, sonra aşağı ve daha sonra hem yukarı hem aşağı yönde sırasıyla hareket eden orta partideki davulların eklenerek tanıtımıyla yavaş yavaş dolmaya başlar. (Örnek 10) Bu aşamadan sonra eserin hareketlenmesi kaçınılmazdır.

(1987 - 1989)

♩ = 40

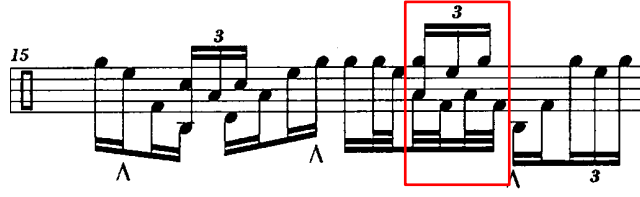
2 Bongos
3 Toms
2 Gr. C.

Örnek 10: Ölçü: 1-6

6. ölçüde ise nihayet eserin ilk poliritmi olan 2:3 yapısı ortaya çıkar. Bongo ve tom-tom larda çalınan bu onaltılık vuruşlar, adeta orta seviye bir teknik egzersiz izlenimi vermektedir. (Örnek 11)

Örnek 11: Ölçü: 6

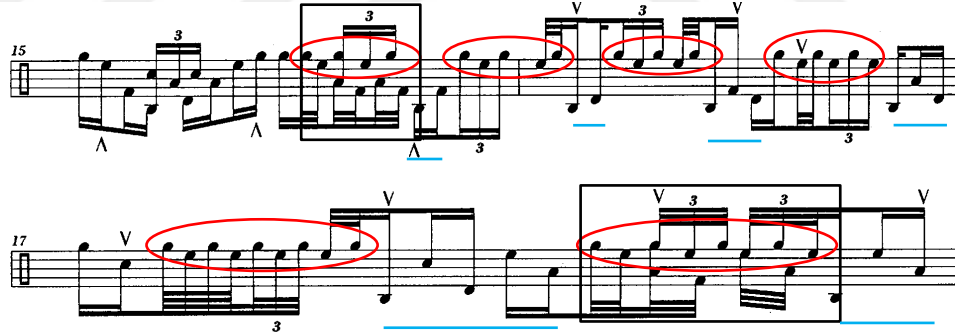
7. ölçünün son vuruşuyla beraber eklenen otuz ikilik notalar ile eser ivme kazanmaya başlar. 2:3 ve 3:2 şeklinde değişen poliritimlere, 15. ölçünün üçüncü vuruşunda, otuz ikilik nota içeren poliritimler de katılır. (Örnek 12)



Örnek 12: Ölçü: 15

Yine üçüncü vuruşla beraber, dikkat çekici bir motif ortaya çıkar. On altılık otuz ikilik ve altmış dörtlük notalar ile zaman zaman ortaya çıkan bu motif, her seferinde aynı ritmik kalıpta ilerlemese de birbirine benzer yapılarla önce tiz perdede yer alan bongoda, ardından daha pes perdedeki tom-tom ve bas davulda görünür. Motiflerin aralarında ise genel olarak benzer aralıklarla ilerleyen, on altılık ve sekizlik notalardan oluşan daha yavaş karakterdeki duraklama notaları¹¹⁸ diyebileceğimiz vuruşlar gelir. Karakteristik bir yapıya sahip olan bu motif, poliritim olarak kullanılsa da eser boyunca kendini belli eder. (Örnek13-14)

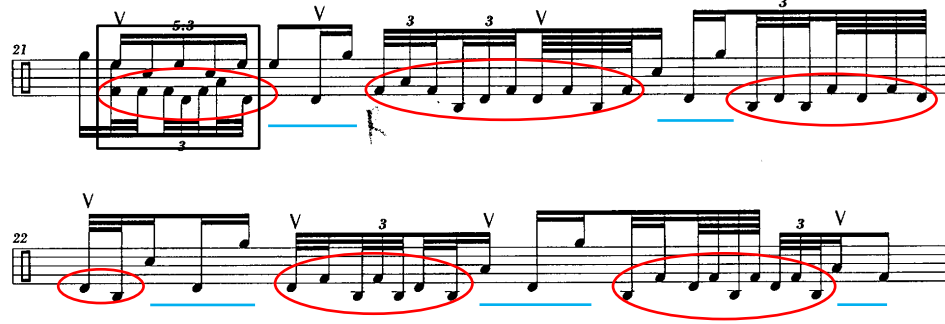
Tiz tınılarda görülen şekli:



Örnek 13: Ölçü: 15-17

¹¹⁸ Yi-Jan-Liu, Tempolarity and Rhythmic Structure in Thirteen Drums by Maki Ishii and Rebond A by Iannis Xenakis, University of North Texas, Doctor of Musical Arts, North Texas, 2014, s.77.

Pes tınılarda görülen şekli:

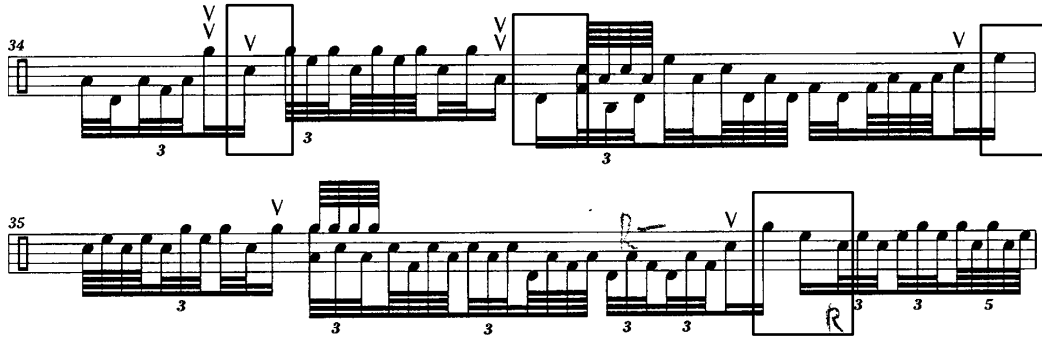


Örnek 14: Ölçü: 21-22

Boşlukları iyiden iyiye ritmik yapıyla dolmaya başlayan Rebonds A'nın 21. ölçüsüne gelindiğinde yine benzer motif ile 5:3 poliritim yapısını görürüz. Eser artık orta ve aşağı perdelere doğru çekilmiştir. Aynı şekilde önceleri tiz bongo vuruşlarını da kapsayan staccatissimo aksanlar, pes seslerde daha çok duyulur. Öyle ki eserin ilk çift aksanı, 23. ölçünün ikinci vuruşundaki baskın motiflerden sonra gelen ve duraklama notalarından biri olan pes tom-tom notasına yazılmıştır.

28. ölçüye kadar benzer şekilde ilerleyen poliritmik yapı, sonrasında kendisini çok daha düz hatta ilerleyen bir ritmik pasaja bırakır. Bu dakikadan sonra onaltılık ritimler daha az duyulur ve karmaşık ritmik gruplamalar da çoğalır. Bu pasaj 34. Ölçünün birinci vuruşundaki onaltılık notaya kadar devam eder, ritimler ise otuz ikilik ve altmış dördlük notaların yoğunluğunda fakat önceki ölçülere kıyasla poliritimlerden daha yoksun olarak çalınmaktadır. Öyle ki, 34.ölçüye kadar sadece üç kez (4:3, 3:4, 3:4) poliritim yapısı duyulur.

Aynı ölçünün ilk vuruşunda çift aksan olarak başlayan on altılık notalar, pasajın bittiğine dair bir işarettir ve kısa dinlenme notaları olarak yeniden ortaya çıkarlar. (Örnek 15) Fakat sadece iki ölçü süren bu kısa ara, yerini çok daha sıkışık yapıdaki hızlı ritmik düğümlere bırakacaktır.



Örnek 15: Ölçü: 34-35

Bu kısmın başlangıcı ise 36. ölçünün ilk vuruşunda yer alan aksanlı sekizlik notadır. Aynı zamanda bu nota adeta enerjisini son bir kez toparlayıp patlamaya hazırlanan bölümün uzun zaman sonraki en uzun duraklaması konumundadır.

Rebonds A'nın bu kısmı, yoğun aksan kullanımıyla birlikte bolca karmaşık ritmik gruplar barındırır ve yine bu gruplar arasına poliritimsiz ve düz bir hatta ilerleyen ritimler de serpilmiştir.

Rebonds A'da genel olarak iki ritmik yapı göze çarpmaktadır: İlki aynı davullar üzerinde tekrar eden ritmik motifler, diğeri ise davullar arasında daha melodik çalınan ritmik motiflerdir. (Örnek 16)

Özellikle çift aksanlar bu motiflerin belirleyiciliğinde büyük rol oynarlar. 38. ölçüden itibaren pes tom-tom ve tiz bas davulda görülen çift aksanlar 43. ölçüden itibaren sadece pes davula yazılmıştır.



Örnek 16: Ölçü: 41-42

49-50. ölçüdeki zorlu poliritmik yapı iyice sıkışarak, bölümün en karmaşık ve virtüözlük gerektiren ritmik bölümünü oluşturur. İki ölçü süren bu ritim karmaşası, yerini ağırlaşan ve finale giden bir yapıya bırakır. 51. ölçünün girişinde, eserin başından beri ilk defa bongo ve bas davul arasında bir poliritim duyulur. Aynı ölçünün üçüncü vuruşuyla birlikte duyulan ritimler, Schick'in de belirttiği gibi eserin başında yer alan motifi hatırlatmaktadır. (Örnek 17)

Örnek 17: Ölçü: 51-60

51. ölçünün son iki vuruşu, aynı motif görünümünde fakat bu sefer tempoya oranla daha ağır vuruşlara sebebiyet verecek şekilde dörtlük notalarla yazılmıştır. Eserdeki büyük ses aralığı bu sayede yeniden ortaya çıkmıştır. 53. ölçüde poliritimlerin de olduğu ve son bir enerji çıkışı hissiyatı veren kısa ritimlerden sonra nihayet, 54. ölçünün üçüncü vuruşunda son fren de yapılmış olur. Aynı ölçünün son vuruşunda ise bongo ve bas davul, yine dörtlük notalarla fakat çarpma tekniği¹¹⁹ kullanılarak kendilerini gösterir. Ardından, üst üste altı kez üç forte (*fff*) dinamiğinden

¹¹⁹ Çarpma tekniği: İki vuruştan ilkinin, asıl vuruşa kıyasla önden ve çok daha sessiz çalınmasını gerektiren bir tekniktir. Tek bir sesin çarpma ile daha geniş duyulmasının amaçlandığı bu teknikte vuruşlar, eserin gidişatına göre sağ-sol veya sol-sağ (LR-RL) şeklinde çalınabilmektedir.

piano (*p*) dinamiğine düşecek şekilde aksanlı ve ağır tempo ile çarpma vuruşları yapılır. Yoğun çalım sonrası, uzun sessizlikler içeren ve nabız hissinin kaybolduğu bu vuruşlarla birlikte, gerilimin ve yoğunluğun da çözüldüğü hissi kaçınılmaz olur. Sonrasında yine aksanlı olacak şekilde tek forte çarpma vuruşları iki defa ortaya çıkar ve nihayet 60. ölçüde çift piano (*pp*) dinamiğindeki bölümün son vuruşu çalınır ve bölüm sonlanmış olur. (Örnek 17)

3.4. Rebonds B İncelemesi

3.4.1. Sekme Vuruşları

Sekme veya sektirme vuruşları asıl notalardan önce gelen, çok daha kısa ve hızlı şekilde çalınan süsleme notalarıdır. Bu notalar asıl notanın değerinden daha kısa olacak şekilde bir veya daha fazla olabilmektedirler. Rebonds B'nin karakteristik yapısını oluşturan bu sekme vuruşları, bölümün başından sonuna dek hakimiyetini sürdürmekte, onaltılık notalardan önce, çift ve otuzikilik değerinde yazılmışlardır. Sekme vuruşları çoğunlukla tiz bongoda görülür ve bazen tek, bazen de diğer derililer ile eş zamanlı olarak çalınmaktadır. (Örnek 18)

♩ = 60

5 W. Bl. échelonnés

2 Bongos
Tumba
Tom
Gr. C.

f

(Peaux)

3

Örnek 18: Ölçü: 1-4

Multi setupın dizilimi dolayısıyla sağ ele yazılmış bongo ritimlerinin yani sekme vuruşlarının çalımı kişiden kişiye değişim gösterir. Örneğin, icracının sağlak veya

solak olmasının dışında, bu icra, sadece sağ el ile yapılmayadabilir. Bazı icracılar sekme hissiyatını daha da arttırmak için kimi zaman sol eli de işin içine katmaktadırlar. Yazıldıkları ölçü vuruşlarına göre çalınması en az poliritimler kadar zor olan bu sekme vuruşlarının, yine esere başlamadan önce alternatif varyasyonları ile çalışılması faydalı olacaktır.

Aşağıdaki örnekte sol el alternatifi ile verilen ve vuruş yerlerine göre değişiklik gösteren sekme vuruşlarının varyasyonları gösterilmiştir. (Örnek 19)

(Var. a)

♩ = 60

Bongo

(Var. b)

(Var. c)

(Var. d)

(Var. e)

Örnek 19: Alternatif Sekme Vuruşu Çalışmaları

Yine eser içerisindeki farklı ritim yapılarına göre farklı varyasyonlar da üretilebilir.

3.4.2. Aksan (Marcato)

Rebonds B’de iki tür aksan kullanılmıştır. İlki tek marcato aksan [>] ikincisi çift marcato aksandır [>>]. Türkçe karşılığı “daha güçlü” veya “daha etkin” olan bu aksan türü için icracının, staccatissimo örneğinde olduğu gibi seslerin uzamadığı perküsyon enstrümanları üzerinde yapacağı her bir ufak vuruş farklılığı yorumlama açısından önem arz etmektedir.

Xenakis Rebonds B partiyonuna marcato aksan için de ekstra bir not eklememiştir. Bu sebeple yine Psappha’da belirttiği aksan açıklamaları üzerinden eseri icra etmek yararlı olacaktır. Rebonds B boyunca karşımıza çıkan marcato aksanlar, ritmik algıyı sürekli değiştirerek eserin karmaşık yapısı üzerinde önemli bir rol oynar.

3.4.3. Detaylı Analiz

Rebonds B, 4/4’lük zaman biriminde beş derili davul ve beş ahşap blok için yazılmış, temposu ise her bir vuruşa 60 bpm olacak şekilde belirlenmiştir. Orta tempoda gözükken ve öyle de başlayan bölüm, yine Rebonds A’daki gibi hızlı değerlerdeki notaların ve bölümün karakterini belirleyecek vuruşların birlikte kullanımıyla oldukça zorlayıcı bir yapıya dönüşecektir. A’ya benzer şekilde fakat bu sefer motif yerine tema olarak inceleyeceğimiz yapılar, bölümün başında soğukkanlı ve net bir çalımla tanıtılmaya başlanır. Fakat parçalara ayırarak inceleyeceğimiz Rebonds B’nin ilerleyen safhalarında, o soğukkanlı yapıların nasıl başkalaşım geçirdiğine ve karmaşaya dönüştüğüne şahit olacağız.

Bölüme başından sonuna kadar dikkatlice baktığımızda, Porleiksson’un¹²⁰ Rebonds B projesinde de önerdiği gibi ayrı kesitlere bölünebileceğini görebiliriz. Bu kesitler kimi zaman yeni bir temayı tanıtmakta kimi zaman da benzer bir temayı tekrar etmektedirler.

¹²⁰ Helgi Porleiksson, Xenakis Rebonds b Preperation Practice and Performance, Royal College of Music KMH, Degree of Bachelor in Music Department of Classical Music, Stockholm, 2018, s.7.

Kesit 1, Ölçü:1-8

Başlangıç sırası derili enstrümanlardadır. Sağ elde tiz bongo üzerinde giden düzenli onaltılık notalar ve onlara eşlik eden karakteristik sekme vuruşları, sol elde ise pes bongo dahil diğer derili davullarda yapılan ve beş notalı döngü diyebileceğimiz ana tema ile açılış yapılır ve derililer tanıtılmış olur.

Beş notalı bu döngü, sol elde yapılan vuruşların notasal bir sıralamasıdır ve enstrümanlar şu sıra ile çalınır: Tom-tom, bas davul, pes bongo, tumba ve yine bas davul.

Sıralama aynı olsa da nota değerleri ve buna bağlı olarak vuruş zamanları sürekli değişim gösterir. Örneğin sol eldeki başlangıç vuruşunu çalan tom-tom ilk döngüde 4'lük notada iken ikinci döngüde 8'lik, sonra tekrar 4'lüknotada görülür. Aksanlar için de aynı şey geçerlidir. Bulundukları notalar aynıdır fakat yine nota değerleri değiştiği için duyum da değişir ve zamansal algı bozulur. (Örnek 20)

♩ = 60

5 W. Bl. échelonnés

2 Bongos
Tumba
Tom
Gr. C.

(Peaux)

3

Örnek 20: Ölçü: 1-4

Özellikle Rebonds A'ya göre çift aksanların kullanımı bu bölümde daha sıkır ve bölümün başından itibaren yer almaktadır. Bulunduğu tom-tom notası ise döngünün başlangıcını işaret etmektedir. Sağ elde ise düzenli onaltılık notalar ile çalınan karakteristik sekme vuruşları 6. ölçüye kadar aynı zamanlarda görülür fakat daha sonra

bir onaltılık değer kayarak zamansal algıyı zorlamaya başlar. Aksanlar ise sağ elde daha tutarsızdır.

Kesit 2, Ölçü:8-9

Kısa bir mola görünümünde olan bu kısımda yavaşlama eğilimi vardır. Düzenli onaltılık notalar yerini es'lere bırakırken sağ ve sol el ayrı çalımından daha düz bir çalıma geçilmiştir. Fakat pes davullardaki ritimle beraber ana tema duyulmaya devam eder. (Örnek: 21)

Örnek 21: Ölçü: 8-10

Kesit 3, Ölçü:9-16

Ana temaya geri dönülür, onaltılık notalar sağ elde tekrardan hakimiyeti sağlar, aksanlar ve döngü duyulmaya devam eder.

Kesit 4, Ölçü:16-18

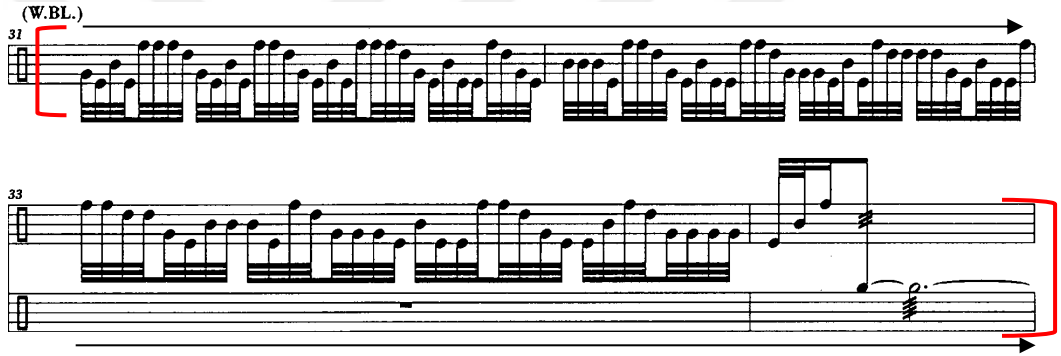
İkinci kez molaya girilir ve düz çalım bu sefer iki vuruş daha uzun tutulur. Bu aşamadan sonra bölüm artık gelişmeye ve genişlemeye başlar.

Kesit 5, Ölçü:18-30

Ana tema yeniden başlar ve düz çalımdaki uzama, farklı ölçekte ana tema için de geçerlidir. Öyle ki baştaki tema uzunluğunun neredeyse iki katına ulaşılır ve buna bağlı olarak farklılıklar görünmeye başlar. Notalardaki sıkışmalar ve sonlara doğru aksanların yoğunlaşması bunlara örnek gösterilebilir.

Kesit 6, Ölçü:30-35

Bu kesit, eserin ilk dikkat çeken ve davul temasına kontrast oluşturan pasajıdır. Sebebi, alışılmış ana tema ve mola ilerleyişinden aniden bambaşka bir yapıya geçilmiş olmasıdır. Ahşap bloklar ile otuzikilik nota değerinde çalınan bu sıkışık ve zorlu pasaj, bölüme bir anda hız katarak onu adeta alevlendirir. Yine bir ilk olarak bu pasajın bitişi tiz bongo üzerinde çalınan tremolo ile sağlanır. Ahşap bloklar konusunda dikkat edilmesi gereken hususlar, icracının çalmaya başlamadan önce kendine göre uygun olan dizilimi bulması ve hızlı notalar arasında gezinirken hareketlerin rahat yapılabilmesi için el pozisyonlarını not alması olacaktır. (Örnek: 22)



Örnek 22: Ölçü: 31-34

Kesit 7, Ölçü:35-43

Beş vuruşluk tremolonun arkasından 35. ölçünün ikinci vuruşunda gelen tom-tom notası ile aksanlı bir başlangıç yapan tema, ana temanın tekrarı izlenimini verse de artık değişim başlamıştır. Bölümün başından itibaren kendisini gösteren beş notalı döngü artık duyulmamaya başlar ve nota yerlerinde yapılan değişimlerle beraber sol elde ani hareket manevraları ortaya çıkar. Ana temaya benzeyen fakat aynı şekilde ilerlemeyen bu kısımda, sağ eldeki düzenli onaltılık vuruş dört defa tumba ve bongo üzerinde görülür. Dinleyici için pek farklı bir duyum olmasa da icracı belli bir düzeni yakalayan sağ elin bu hareketlerini farklı bulacaktır.

Kesit 8, Ölçü:43-48

43. ölçünün son vuruşuyla beraber ahşap bloklardan sonraki ikinci hızlı pasaj başlar. Bu sefer derililer üzerinde otuzikilik notalarla çalınan bu zorlu pasaj, icracı

açısından ustalık gerektiren el numaralarını ve bilek tekniğini ön plana çıkarır. Ahşap blok temasına benzer yapıda olan bu derili teması da tremolo ile final yapar. Besteci tremololar için ekstra bir nüans vb. belirtmese de icracılar bu kısımda çoğu zaman sforzando (*sfz.*) ile başlayan bir crescendo kullanmayı tercih ederler.

Kesit 9, Ölçü:48-54

Etkileyici bir tremolo ve ardından gelen güçlü tom-tom ve pes bongo vuruşları ile final yapan derili davul pasajından sonra, bölümün son ana temaya benzer yapısı görülür. Buradaki düzenli onaltılıklar, sekme vuruşları ve aksanların yanı sıra çoğu ritim de öncekilere benzemektedir. Ancak bu kesitte ilk iki ölçüde yer alan üç forte (*fff*) ve mezzo forte (*mf*) nüansları hemen göze çarpmaktadır. Dinamik etkiyi arttıran bu nüanslar, yapıların artık bozulmaya girdiğinin habercisi gibidir.

Kesit 10, Ölçü:54-58

54. ölçüyle beraber bölümdeki düzenli onaltılık devri bitiş evresine girmiştir. Bu aşamadan itibaren döngüler birbirine girecek ve karmaşa baş gösterecektir. İlk vuruş ile beraber sol eldeki pes bongo da görülen ilk tremolo notası, farklı derililer üzerinde iki buçuk ölçü kadar devam eder. Bu süre boyunca çift aksanlar her notada en az bir defa duyulur. (Örnek: 23)

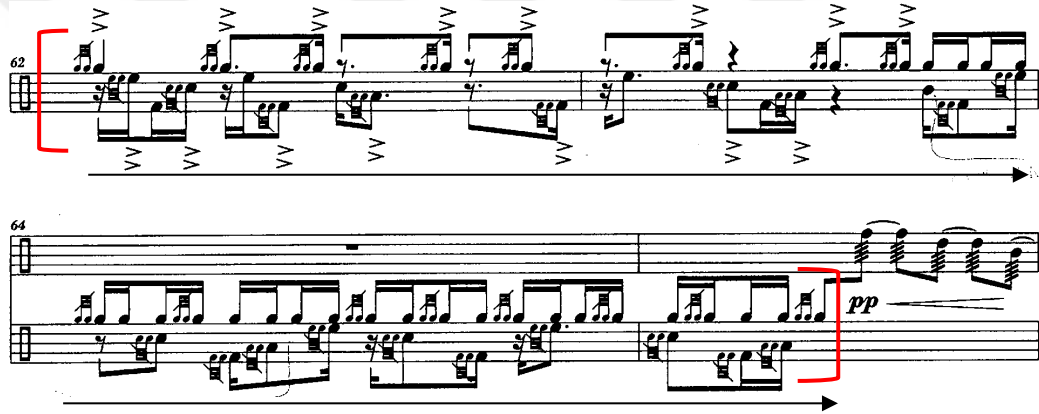


Örnek 23: Ölçü: 54-57

Tremololardan sonra otuzikilik notalar ile hızlı bir davul pasajı daha ortaya çıkar ve sonraki kısma bağlanır.

Kesit 11, Ölçü:58-65

Yaklaşık sekiz ölçü süren bu kısımda, aksan ve sekme vuruşlarının yoğunluğu göze çarpmaktadır. Onaltılık notalara geri dönmüştür fakat ritimler önceki yapılar göre çok daha farklıdır. Artık tiz bongodaki sekme vuruşlarının alışılmış sağ el çalımı, yerini sol eldeki destekli çalıma bırakmıştır. Çünkü diğer derililerde de görünen sekme vuruşlarını sadece sağ elde çalmak mümkün değildir. Belirli bir akışı sağlamak için el numaralarını not olarak sol el destekli çalmak zorunlu hale gelir. Özellikle sağ elde 62. ölçüden 66. ölçüye kadar olan tüm sekme vuruşlarını destekli çalmak uygun olacaktır. (Örnek: 24)



Örnek 24: Ölçü: 62-65

Kesit 12, Ölçü:65-72

65. ölçünün ikinci vuruşuyla beraber bölümde artmış olan gerginlik, bir anda ahşap bloklar üzerinde çalınan tremololar ile kesintiye uğrar. Bu büyük kontrast, öncelikle bölüm içerisinde ilk defa karşılaşılan çift piano (*pp*) dinamiği ile sağlanır. Özellikle çift aksanların ve akışın yoğun olduğu bir önceki kısımdan sonra, icracılar genelde kısa bir fermata¹²¹ ile tremololara geçiş yapmaktadırlar. Geçiş, (*pp*) nüansında önce sekizlik sonra onaltılık notaların yukarı aşağı yönlü hareketi ile devam etmektedir. Yukarı ve aşağı yönlü bu dalgalı yapıya crescendo ve decrescendo nüansları da eşlik etmektedir. 68. ölçüyle beraber ilginç bir yapı ortaya çıkar, tiz bongodaki sekme vuruşları ve sol eldeki döngü benzeri ritimler bu sefer ahşap

¹²¹ Fermata: Çalınacak notanın üzerinde, olduğu değerden biraz daha uzun durulacağını gösteren belirteç.

bloklarda görülür. Sekme oranı çok az olan bu enstrümanlarda sağ el (*p*) sol el (*pp*) olacak şekilde bölümün en düşük dinamikli bu ritimlerini çalmak, iyi bir kondisyon ve bilek kabiliyeti gerektirmektedir. Düşük dinamikli yapının ardından gelen ahşap bloklardaki otuzikilik ritimler gidişatı bir anda değiştirir, ancak bu güçlü değişim kısa sürecektir çünkü ardından decrescendo ile derililer son patlama öncesi rollerini oynayacaktır. (Örnek: 25)

Örnek 25: Ölçü: 64-71

Kesit:13, Ölçü:72-79

72. ölçünün son sekizliği ile beraber, ahşap blokların bir önceki kısımda yaptığı dalgalı tremolo ritimlerini bu sefer derililer yapmaya başlar. En tizden en pes davula kadar inen bu yapı, genel olarak bölümün orijinal temposuna göre az daha esnek çalınabilmektedir. Böylece kesitin karakteristik yapısı daha da belirginleşir. Ardından bölümün en karmaşık ritimlerine giriş yapılır. Dinamik olarak (*ff*) olan bu kısım ahşap bloklar ve derililerin aynı anda çalındığı kısımdır. Öyle ki her iki enstrüman grubu da bir bütün olarak düşünülmüş ve iç içe geçirilerek sanki tek bir enstrüman gibi yazılmıştır. Xenakis, burada aksanlar hariç sekme vuruşları, tremololar ve nota değerleri gibi birçok parametreyi aynı anda kullanmıştır.

Kesit:14, Ölçü:79-84

Bu kısımda yine çoğu parametre aynı anda çalınmaya devam eder fakat bu kez sol elde tremolo olarak tema benzeri bir yapı kısa bir süre için belirir.

Kesit:15, Ölçü:84-87

Finalde ise bölümün dikkat çekici bir unsuru olan ‘ayna teması’ ortaya çıkar Ahşap bloklar ve derililer zıt yönlerde aşağı ve yukarı hareket ederler. Notalar otuzikilik çalınır fakat çoğu icracı bu temayı da doğal karakteristik yapısı itibari ile bölümün orijinal temposundan daha yavaş başlayıp hızlanarak icra etmektedir. 86. ölçünün ikinci vuruşuyla beraber ahşap blok ve derililerde son bir ritmik yapı duyulur. Final ise bas davul ve en tiz bloktaki tremolo notasıdır, puandorg içeren bu nota yine çoğu icracı tarafından crescendo ile tamamlanır ve eser sonlanmış olur. (Örnek: 26)

The image displays a musical score for two staves, measures 83 through 87. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Red arrows are placed above and below the staves to indicate the direction of the tremolo patterns. A red box highlights the final tremolo pattern in measure 87.

Örnek 26: Ölçü: 83-87

SONUÇ

Özellikle 20. yy'ın başlarından itibaren hızlı bir ivme kazanan sanayi, bilim ve toplumsal alandaki gelişmeler kaçınılmaz olarak sanat dünyasında da etkisini göstermiştir. Yeni makineler, yeni icatlar ve ortaya çıkan yeni sesler, paralel olarak müzikte de deneysel çalışmaların yaratılmasında büyük rol oynamışlardır. Yüzyılın önemli bestecileri arasında yer alan Xenakis'in sunduğu yeni fikirler ve bulduğu yeni sesler her ne kadar dönemin bir getirisi olsa da bir besteci olarak onda daha fazla bir derinlik bulunmaktadır.

Disiplinlerarası çalışmaları, kendi deyimi ile yaşama hakkını elde etmesi için önemli uğraşlar olmuştur. Xenakis, özellikle savaş zamanlarını birlikte geçirdiği, kimi hapse düşen, kimi kaçan veya ölen dostlarına karşı kendini borçlu hissetmiş ve bu borcu da çalışarak ve üreterek ödemeyi bir görev edinmiştir. Bu duygularla ve bilimin ışığında müziklerini besteleyen Xenakis'in şu sözleri dikkate değerdir: “Dünya son derece karmaşıktır ve dünyadaki yönümüzü ancak bilimsel araçlara dayanarak bulabiliriz.”

Rebonds'u tez konum olarak seçmeden önce açıkçası modern perküsyon yazımı hakkında yeterli bilgiye sahip değildim. Okuldaki repertuvarlarımızda daha çok klasik perküsyon eserleri yoğunlukta olduğu için bu alanda gelişmek bana göre ayrı bir istek ve çalışma gerektirmektedir. Rebonds üzerinde yaptığım detaylı analiz sonucunda, oldukça karmaşık ve genel olarak akıcı seyreden bu eserin, çalımı, duyuluşu, derin ve dolu yapısı sebebiyle perküsyon icracılarının gelişimi için oldukça yararlı bir eser olduğunu gözlemledim. Rebonds A ve B'nin ayrı ayrı yapısına bakıldığında iki farklı teknik zorluk dikkat çekmektedir: A'daki poliritimler, B'deki sekme vuruşları ve her ikisinde de zamanı kaydıran yoğun aksan kullanımı.

Bu tarz bir eserin perküsyon icracısına nasıl bir kazanım sağladığını düşündüğümüzde her şeyden önce bilek gelişiminin ön planda olduğunu gözlemleyebiliriz. Tezimde Rebonds'un içinden örnek olarak gösterilen ve alternatif

varyasyonları ile çalınabilecek olan tüm ritimler, aslında icracılar için çok iyi birer etüt konumundadırlar.

Bilek gelişiminin yanında, Rebons'un özellikle B bölümünde bulunan ve baskın bilek ile çalınan sekme vuruşları, aynı zamanda bir diğer bilek ile çalınan melodik nota döngüsü ve sınırları zorlayan ritmik gruplamalar birleşince, oldukça yoğun konsantrasyon gerektiren bir eser ortaya çıkmaktadır. Aynı durum elbette A bölümünün farklı ritim gruplarından oluşan poliritmik yapısında da ortaya çıkmaktadır fakat odaklanarak çalmanın önemi B'de sanki biraz daha fazladır.

Eseri başından sonuna kadar yoğun bir konsantrasyonla çalabilmek için öncelikle sağlıklı ve iyi beslenmiş bir vücut ve beyin koordinasyonu çok önemlidir. İcralara bir tavsiye olarak şunu söylemek isterim: Eserin yapısı itibariyle ara verilen kısımlar yok denecek kadar azdır. Bu sebeple çalışma esnasında her ne kadar konsantrasyon sağlansa dahi, teknik zorluklar yüzünden aksanlar, ritmik yapılar ve tempo gibi unsurların dağılma olasılığı an meselesi olabilir. Öncelikle icracının çalım öncesi dikkat dağıtıcı her türlü aktiviteden kaçınması gerekmektedir. Zihni, açık ve o an için boş tutmak yararlı olacaktır. İcra esnasında konsantrasyon kaybı yaşandığında ise sakinliği korumak azami ölçüde gereklidir. Bunun için kısa ve derin bir nefes alımı odağı tekrar toparlamak adına ufak bir destek görevi görecektir. Yine de bir odak problemi yaşanır ve hata ile karşılaşılırsa eseri durdurmak yerine akıcılığı bozmamak adına kalınan yerden devam ederek, aynı ölçünün ritminden itibaren yeniden çalınması ve esere devam edilmesi profesyonel bir tercih olarak görülebilir.

20. yy. dan itibaren gelişmeye başlayan ve aynı yüzyılın sonlarına doğru gelişimini iyice arttıran perküsyon müziği, günümüzde özellikle Amerika başta olmak üzere birçok ülkede tanınmakta ve bilinmektedir.

Türkiye'de de perküsyon müziği halen gelişimini sürdürmekte ve konservatuvarlarda eski dönemlere nazaran bu konuda çok daha yüksek seviyede bir eğitim verilmektedir. Özellikle günümüzde klasik perküsyon eserlerinin yanı sıra çağdaş repertuvara ait eserlerin de müfredatta yer almaya başladığı, bu tarz eserlerin

sınavlarda ve resitallerde sıkça çalındığı görülmektedir. Fakat yine de çağdaş perküsyon repertuarı konusunda oluşmaya başlayan bu bilinç, yurtdışındaki genel eğitimle kıyaslandığında yeterli seviyede değildir.

Bu bilincin sağlanması ve yayılması için çaba gösteren isimlerin başında kanımca İstanbul Teknik Üniversitesi Dr.Erol Üçer Müzik İleri Araştırma Merkezi'nde (MİAM) eğitmen olan Amy Salsgiver yer almaktadır. Özellikle çağdaş perküsyon alanında çalışmalar yapan ve etkinlikler düzenleyen Salsgiver, çeşitli okullarda yetişen birçok icracı ve bestecinin bu alanda daha çok performans göstermesi veya eser üretmesi adına onları teşvik etmekte ve onlar için konserler organize etmektedir. Aynı zamanda kurucularından biri olduğu 'SaNeNa' grubu da yurtiçi ve yurtdışında verdiği konserler ile Türkiye'de çağdaş perküsyon müziğinin önemli bir temsilcisi konumundadır.

Bu tezimin ülkemizde özellikle çağdaş perküsyon müziğinin gelişimi açısından hem icracılar hem de besteciler arasında bir nebze bile olsa merak uyandırması ve yeni eserlere ve yeni icra türlerine yol açabilmesi, benim açımdan çok sevindirici olacaktır.

KAYNAKÇA

- Bannet, François ve Zanesi, Christian: **Iannis Xenakis Grm Works**, 2013.
(Çevrimiçi)
<http://editionsmego.com/release/REGRM-007> 27 Ocak 2021
- Beyer, Greg: **All is Number Golden Section in Xenakis' "Rebonds"** 2005. s.56
(Çevrimiçi)
<https://www.gregbeyer.com/wp-content/uploads/2016/02/1.-PN-Xenakis-Article.pdf> 05 Nisan 2021
- Boran, İlke ve Şenürkmez, Kıvılcım Yıldız: **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, 1.basım, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Blum, Eberhard: **Notes on Morton Feldman's "The King of Denmark"** 2008. (Çevrimiçi)
https://www.cnvill.net/mfblumking_eng.pdf 7 Mart 2021
- DeHart, Justin W.: **The Changing Role of the Contemporary Artist-Percussionist**, University of California, Doctor of Musical Arts, San Diego, 2010.

Fabrizi, Mariabruna:

Iannis Xenakis' Polytopes: Cosmogonies in Sound and Artchitecture, 2014. (Çevrimiçi)
<http://socks-studio.com/2014/01/08/yannis-xenakis-polytopes-cosmogonies-in-sound-and-architecture/> 26 Ocak 2021

Forsthoff, Kyle Manning:

Challenges of Technique and Interpretation in the Percussion Music of Fredrik Andersson: A Performer's Analysis, University of Kentucky, Doctoral Dissertations, Kentucky, 2010.

González, Diego Espinosa Cruz:

The Expanding Solo Multi Percussionist: The Performing Body Within Music and Beyond, McGill University, Doctor of Music in Performance Studies, Montreal, 2014.

Harley, James:

Xenakis: His Life in Music, New York, Routledge Publication, 2017.

Hoffman, Peter:

Iannis Xenakis, 2001. (Çevrimiçi)
<https://www.oxfordmusiconline.com/ Grove/music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000030654?rskey=6yZvJ9&result=1>
26 Ocak 2021

Karabudak, Tuncer:

Arnold Schönberg, 2011. (Çevrimiçi)

<https://kemansitesi.wordpress.com/2011/06/14/arnold-schonberg1874-1951/>

26 Ocak 2021

Kim, Rebecca:

Iannis Xenakis, Biography, 2000.

(Çevrimiçi)

<http://sites.music.columbia.edu/masterpieces/notes/xenakis/bio.html>

26 Ocak 2021

Liu, Yi-Jan:

Temporality and Rhythmic Structure

in Thirteen Drums by Maki Ishii and

Rebond A by Iannis Xenakis,

University of North Texas, Doctor of Musical Arts, North Texas, 2014.

Lohner, Henning:

The UPIC System: A User's Report,

1986.

(Çevrimiçi)

<https://www.jstor.org/stable/3680095> 27 Ocak 2021

Luque, Sergio:

The Stochastic Synthesis of Iannis

Xenakis,

2009.

(Çevrimiçi)

<https://www.jstor.org/stable/40926355>

27 Ocak 2021

Matossian, Nouritza:

Xenakis,

Cyprus,

Moufflon

Publications Ltd. 1986.

Montassier, Gerard:

Le Fait Culturel, 1980. (Çevrimiçi)

[https://www.iannis-](https://www.iannis-xenakis.org/xen/bio/biography.html)

[xenakis.org/xen/bio/biography.html](https://www.iannis-xenakis.org/xen/bio/biography.html) 23

Eylül 2020

Mortensen, Ned. S.:

Graduate Percussion Recital and a History and Development of Percussion Instruments and Percussion Music, Utah State University, Master Of Science, Utah, 1961.

Neuhaus, Max:

Morton Feldman, The King of Denmark, 2004. (Çevrimiçi)

<https://www.cnvill.net/mfneuhaus.htm>

7 Mart 2021

Nunzio, Alex Di:

Centre d'Etudes de Mathematique et Automatique Musicales, 2014.

(Çevrimiçi)

[https://www.musicainformatica.org/top](https://www.musicainformatica.org/topics/centre-detudes-de-mathematique-et-automatique-musicales.php)

[ics/centre-detudes-de-mathematique-et-](https://www.musicainformatica.org/topics/centre-detudes-de-mathematique-et-automatique-musicales.php)

[automatique-musicales.php](https://www.musicainformatica.org/topics/centre-detudes-de-mathematique-et-automatique-musicales.php) 27 Ocak

2021

Özmen, Onur:

12 Ton Tekniği ve Determinist Kaos Kavramı ile Benzeşen Yönleri, 2017.

s.44

(Çevrimiçi)

[https://dergipark.org.tr/tr/download/arti](https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/269661)

[cle-file/269661](https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/269661)

Porleiksson, Helgi:

Xenakis Rebonds b Preperation Practice and Performance, Royal College of Music KMH , Degree of Bachelor in Music Department of Classical Music, Stockholm, 2018.

Robertson, Thomas Alexander:

Examination of The Evolution of Multi-Percussion, Edith Cowan University, Master of Arts, Western Australia, 2020.

Rockwell, Owen Phillip:

Psappha by Iannis Xenakis: Developing Multiple Percussion Literacy, University of Southern Mississippi, Degree of Doctor of Musical Arts, Southern Mississippi, 2015.

Schick, Steven:

The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams, University of Rochester Press, Rochester, NY 14620, USA, 2006.

Tinkel, Brian Christopher:

Rebonds by Iannis Xenakis: Pedagogical Study and Performance Analysis, University of Oklahoma, Doctor of Musical Arts, Norman Oklahoma, 2009.

Varga, Andras:

Iannis Xenakis ile Söyleşiler, Çev.
Murat Güneş, 1Basım, İstanbul, Lemis
Yayını, 2014.

